

böhlau

Matthias Meindl

Reiner Aktivismus?

Politisierung von Literatur und Kunst im postsowjetischen Russland

böhlau

Das östliche Europa: Kunst- und Kulturgeschichte

Herausgegeben von
Robert Born, Michaela Marek und Ada Raev
Band 6

https://doi.org/10.7788/9783412508364

Matthias Meindl

REINER AKTIVISMUS?

Politisierung von Literatur und Kunst im postsowjetischen Russland

2018
BÖHLAU VERLAG KÖLN WEIMAR

Die Druckvorstufe dieser Publikation wurde vom Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung unterstützt.

Die vorliegende Arbeit wurde von der Philosophischen Fakultät der Universität Zürich im Frühjahrssemester 2014 auf Antrag der Promotionskommission, Prof. Dr. Sylvia Sasse (hauptverantwortliche Betreuungsperson) und Prof. Dr. Georg Witte, als Dissertation angenommen.

Benutzerhinweis: In diesem Buch wird auf zusätzliches Audio- bzw. Videomaterial verwiesen, das in der E-Library des Verlages auffindbar ist. Verweise auf Audiodaten sind im Text mit einem Dreieck (▶), auf Videodaten mit einem Quadrat (■) gekennzeichnet. Per Scan des angegebenen QR-Codes bzw. per Eingabe des DOI-Weblinks können Sie dieses Material ansteuern.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://portal.dnb.de abrufbar.

Umschlagabbildung: Mit niemandem? Mit niemandem! Gegen alle Parteien! Plakat der Regierungsunabhängigen Kontrollkommission, 1999, Radek No 2 [Nr. 3], Einband vorne, Innenseite © Kirill Preobraženskij, Silvana Toneva.

Lindenstraße 14, 50674 Köln, www.boehlau-verlag.com

Korrektorat: Astrid Hackel, Berlin
Satz: pagina GmbH, Tübingen

ISBN (Print): 978-3-412-50382-6
ISBN (EPUB): 978-3-412-51159-3
ISBN (PDF): 978-3-412-50836-4

Danksagung

Dank für die Betreuung der diesem Buch zugrunde liegenden Dissertationsschrift sowie die Förderung meiner Person als Wissenschaftler gebührt in allererster Linie meiner Doktormutter Prof. Sylvia Sasse vom Slavischen Seminar der Universität Zürich, des Weiteren meinem Zweitbetreuer Prof. Dr. Georg Witte von der Freien Universität Berlin, bei dem ich auch mein Russistik-Studium (damals noch an der Humboldt-Universität zu Berlin) absolvierte. Die Dissertationsschrift entstand im Rahmen des Doktorandenprogramms des Zentrums für Literatur- und Kulturforschung (ZfL) in Berlin sowie im durch den Schweizer Nationalfonds (SNF) geförderten Forschungsprojekt *Literatur und Kunst vor Gericht*. Diesen Institutionen gebührt einerseits mein Dank für die Finanzierung meiner Forschungen, andererseits für die Schaffung eines Umfelds, das geeignet war für meine intellektuelle Förderung und geistige Inspiration. Hervorzuheben sind hier, hinsichtlich des ZfL, die Doktorandenkolloquien, etwa zu Walter Benjamin und Sigmund Freud, die Prof. Sigrid Weigel abhielt, sowie meine Mentorin am ZfL, Dr. Franziska Thun-Hohenstein, die mich auch im Abhalten meines ersten eigenen Workshops unterstützte. Während eines dankenswerterweise vom DAAD unterstützten Forschungsaufenthalts an der University of California, Berkeley, wurde meine Arbeit engagiert von Prof. Olga Matich begleitet. Im SNF-Projekt hatte ich besonderes Glück mit meiner inspirierenden, in der Folge viel zitierten Kollegin Dr. Sandra Frimmel. Eine große redaktionelle Hilfe war mir Svetlana Sirotinina, die mir auch in kniffligen Fragen der Übersetzung und des Kulturverständnisses immer wieder half. Für die mentale und praktische Unterstützung, die es für die Fertigstellung einer großen Arbeit bedarf, danke ich wiederum Svetlana Sirotinina, Beatrix Schweigkofler sowie meiner Mutter Helga Meindl-Batzoni. Ohne das gewissenhafte Lektorat meines Vaters, Prof. Dieter Meindl, wäre eine solch umfängliche Studie nicht realisierbar gewesen; im Hinblick auf die veröffentlichte Fassung ist besonders die engagierte Mitarbeit von Elena Mohr hervorzuheben. Meinen Eltern möchte ich zudem für viele Jahre materieller und intellektueller Förderung danken – eine Aufgabe, deren Größe ich erst seit der Geburt meines Sohnes Anatol Schweigkofler wirklich ermessen kann, dem ich dieses Buch widme. Nicht vergessen möchte ich freilich auch, den vielen russischen Freunden und Bekannten, teils Protagonisten dieser Arbeit, teils selbst Experten für die behandelten Themen, zu danken. Unter denen, die mich in meinen Recherchen unterstützt haben, gilt es insbesondere Anatolij Osmolovskij, Pavel Mitenko, Igor Čubarov, Kirill Medvedev, Natal'ja Peršina-Jakimanskaja und Dmitrij Vilenskij hervorzuheben.

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

Inhalt

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

https://doi.org/10.7788/9783412508364

https://doi.org/10.7788/9783412508364

1 Einleitung

1.1 Präludium und Themenstellung

Man konnte nur staunen über die große politische Bedeutung, die Kunst in Russland in den 2010er Jahren erlangt hatte. 2012 wurden drei Frauen der Künstlergruppe Pussy Riot für die Performance ihres regierungs- und kirchenkritischen *Punk-Gebets* in der Christ-Erlöser-Kathedrale in Moskau festgenommen. Im gleichen Jahr galt das Interesse der Weltöffentlichkeit der resultierenden Gerichtsverhandlung, endend mit dem harten Urteil von zwei Jahren Lagerhaft für alle Frauen (in erster Instanz). Während hier im Westen das drakonische Strafmaß fast durchweg beklagt wurde, war man den Wert der Aktion betreffend durchaus unterschiedlicher Meinung. Man konnte ihr applaudieren, beeindruckt davon, wie Pussy Riot mit den Mitteln der Kunst dem Protest gegen die autoritäre Herrschaft Vladimir Putins und seiner Allianz konservativer Kräfte geradezu emblematischen Ausdruck verliehen hatte: *reiner* Aktivismus, selbstaufopferungsvoll, die Aktivistinnen von Pussy Riot als neue Ikonen des Protests (siehe Abb. 1a u. 1b); aber man konnte auch von *reinem Aktivismus* sprechen, unüberlegt, unklar in der politischen Zielsetzung, bloßem Aktivismus bzw. reinem Rowdytum. Wem war geholfen, wenn man pietätlos „Heilige Scheiße" im Kirchenraum schrie?

Es stellt immer ein großes Risiko dar, ein Buch über ein zeitgenössisches Thema zu schreiben, das noch ein großes Entwicklungspotenzial hat. So negativ die politischen Entwicklungen für Russland und Europa waren, die es seit dem Abschluss dieser Arbeit, Anfang 2014, gab, so positiv sind sie vielleicht für dieses Buch, weil es scheint, dass hier etwas gleichsam seinen Abschluss gefunden hat[1]. Mit dem Kriegseintritt Russlands, seiner Intervention auf Seiten der russischen Separatisten im ukrainischen Bürgerkrieg, hat sich das gesellschaftliche Klima in Russland dramatisch verschlechtert. Die durch einen Krieg unweigerlich eintretende Polarisierung durchzieht wie ein Riss nicht nur die gesamte Gesellschaft, sondern selbst noch die Netzwerke des einstmaligen sowjetischen Undergrounds. Auch wenn die Politisierung der Kunst hier keineswegs für beendet erklärt werden soll: Die große Aufmerksamkeit und Aufregung, welche dieses Phänomen in den letzten Jahren generierte, mag aus heutiger Sicht sehr wohl einer fürs Erste verstrichenen *ludistischen* Phase der sozialen Geschichte Russlands angehören, eines hoffentlich

1 „Angesichts des großen Umfangs des Buchs, der in einem relativ langen Herstellungsprozess resultierte, sowie der Aktualität des Themas, lässt es wahrscheinlich nicht vermeiden, dass einige kleinere Sachverhalte noch im Präsens beschrieben werden, obwohl sie zum Zeitpunkt des Erscheinen des Buchs der Vergangenheit angehören werden. Des Weiteren bitte ich um Verständnis dafür, dass verschiedene Links im Anmerkungsapparat, wahrscheinlich nur in den seltensten Fällen aufgrund von Zensur, nicht mehr aktuell sind bzw. nicht mehr die Sicherheitsstandards aktueller Browser erfüllen."

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

nur vorläufigen letzten Aufbäumens auch der westlich orientierten zivilgesellschaftlichen Kräfte, bevor der Gott Mars die Lenkung der Affekte ganz übernahm. Dennoch kann ich mich hier nicht durchringen, von den beschriebenen ästhetisch-politischen Phänomenen in der Vergangenheitsform zu schreiben. Die Instabilität der Lage verbietet dies.

Der russische Kunst-Aktivismus bedient sich gern, wie die ihm vorausgehende Aktionskunst der 1990er Jahre, des Ausdrucksreichtums der russischen Fluchsprache (des *mat*), die die *bawdiness* im Englischen und den französischen *esprit gaulois* wahrscheinlich noch übertrifft. Das Adjektiv „rein" soll somit auch das Gegenteil, das „Unreine" der Ausdrucksmittel, evozieren lassen. Ist diese Unreinheit indes geheiligt durch den provozierenden und satirischen Zweck? Viele weitere Fragen stellen sich ein, wenn man so den Assoziationsraum erweitert; diesen Raum möchte ich nun mit Blick auf das den Leser erwartende Material durchschreiten, bevor ich die Themenstellung genauer erläutern werde.

Macht es eigentlich Sinn, einer politischen Kunstaktion ihre Ziellosigkeit vorzuwerfen? Nähert sich die Kunstaktion als reiner Aktionismus, als unausgegoren in der politischen Zielsetzung, nicht dem Ideal der autonomen Kunst: *interesselos*, vom Verstand nicht auf *einen* Begriff zu bringen? In *richtiger* Performancekunst muss die Interpretation der Bedeutung angesichts des inkommensurablen performativen Charakters des Geschehens schließlich sehr vielfältig sein.[2] Und was macht es umgekehrt für einen Sinn, eine *politische* Kunstaktion für ihre Mehrdeutigkeit zu loben? Der ehemalige Aktionskünstler Anatolij Osmolovskij betonte 2013 – nachdem der Schmerzkünstler Pavel Pavlenskij seine Hoden auf das Pflaster des Roten Platzes genagelt hatte –, dass ihm die Aktion wegen ihrer Vieldeutigkeit gefalle! 1991, kurz vor der Auflösung der Sowjetunion, führten Osmolovskij und seine Künstlerkollegen eine inzwischen legendäre Aktion durch, in der sie mit ihren Körpern das russische Fluchwort ХУЙ („Schwanz") auf dem Pflaster des Roten Platzes bildeten. Man beteuerte, und Osmolovskij hält daran fest, es wäre *nicht* um die Beleidigung des unweit vom Tatort im Lenin-Museum aufgebahrten Gründervaters gegangen, sondern um einen abstrakteren, karnevalistischen Effekt. Pavlenskij betonte hingegen die politische Bedeutung der Malträtierung seines Geschlechts: den Protest gegen die politische Gleichgültigkeit einer hilflosen russischen Bevölkerung.[3] Die genannten Aktionen, die von Osmolovskij einerseits und die von Pavlenskij und Pussy Riot andererseits, stecken den ungefähren Zeitraum der folgenden Untersuchung ab. Was zeigt sich in ihrem Gegensatz? War Osmolovskijs Aktion reiner Aktivismus im Sinne künstlerischer Performativität? Ist der neue Kunst-Aktivismus hingegen reiner transitiver politischer Aktivismus? Wohl kaum. Sind auf dem Roten Platz Pavlenskijs

2 Vgl. Fischer-Lichte 2004, 17 ff.
3 Vgl. Larina 2013.

Hoden weniger vieldeutig als Osmolovskijs *Schwanz*? Hat sich in den mehr als zwanzig Jahren, die zwischen den beiden Aktionen liegen, nur die Wahrnehmung verändert?

Bezeichnenderweise gibt es innerhalb des betrachteten Zeitraums nicht nur Künstler, die Politik machen, sondern auch eine von einem bedeutenderen russischen Gegenwartsschriftsteller – Ėduard Limonov – gegründete Partei, deren Praxis zumindest am Anfang den Verdacht nahelegte, es handle sich um ein Kunstprojekt. In einem 2009 von der Redaktion verfassten Leitartikel in der der (zu diesem Zeitpunkt bereits als extremistisch verbotenen) Nationalbolschewistischen Partei (NBP) nahestehenden Zeitschrift *Limonka* lesen wir:

> Die Politik ist in der RF ein derart misslungenes, absurdes Theaterstück, es ist langweilig und langatmig, der Regisseur (Sur'kov?) weiß nicht, wie er es beenden soll. Unter den Schauspielern hat jeder schon mit jedem geschlafen, und die Zuschauer gähnen und warten auf die Pause, um zum Buffet eilen zu können. Auf der Bühne hängt ein Gewehr und wartet darauf, dass jemand kommt und schießt. Und da kommt Limonov von draußen herein, steigt auf die Bühne, nimmt eben dieses Gewehr und spricht durchs Fadenkreuz: *Ich bin euer Präsident!* Die Stille im Zuschauerraum und das erstaunte Nörgeln hinter den Kulissen weicht einer allgemeinen Panik, dann aber dringt es zu allen durch (oder zu fast allen): *Na das ist doch der Ausweg, das ist doch die Rettung!* Das Theaterstück reißt ab, aber ist so vom unvermeidlichen Niedergang gerettet. Die führenden Schauspieler des Theaters werden entlassen durch Erhängen… (Werte Redaktion)

> Политика в РФ представляет собой такой неудачный абсурдистский спектакль – скучный и затянутый, режиссёр (Сурков?) не знает, чем и как его закончить, актёры все перееблись друг с другом, зрители зевают и ждут антракта, чтобы сбежать в буфет, а на сцене висит ружьё и ждёт, когда придёт некто и выстрелит. И вот тут с улицы приходит Лимонов, поднимается на сцену, берёт это самое ружьё и сквозь прицел говорит: *Я – ваш президент!* Тишина зрительного зала и брезгливое недоумение закулисы сменяются общей паникой, а затем, с начала до некоторых, а потом до всех (или почти до всех) доходит: *а ведь это выход, да это просто спасение!* Спектакль сорван, но спасён от неизбежного провала. Ведущие актёры театра уволены через повешенье… (Dorogaja Redakcija)[4]

Man wird diesen Ausschnitt eines Artikels aus einer der letzten Ausgaben der Zeitung *Limonka* nicht kunstvoll nennen. Seine Verwendung der Theatermetapher ist gleich-

4 Dorogaja Redakcija 2009, 1, Hervorhebung im Original; in der Folge nur Angabe, wenn Hervorhebung durch Verfasser.

https://doi.org/10.7788/9783412508364

wohl interessant. Ihr zufolge gehorcht gerade das Geschehen auf der politischen Bühne Russlands nicht den Regeln der Politik, in welcher – idealerweise – verschiedene Interessen mit ungewissem Ausgang aufeinanderprallen, sondern den Regeln der Kunst, misslungener Kunst. Es scheint ausgemacht: Dieses politische Geschehen ist inszeniert, wobei die Inszenierungsmacht zu diesem Zeitpunkt Vladislav Sur'kov, dem angeblichen Erfinder der Konzeption der *gelenkten Demokratie*, zugeschrieben wird.[5] Aber das ist unwichtig. Entscheidend ist: Das Theaterstück, das gegeben wird, hat an Interesse und Glaubwürdigkeit verloren. Das heißt, auf die politische Bedeutungsebene übertragen: Jeder weiß, dass es sich dabei um Theater handelt. Wird ein Gewehr auffällig auf der Bühne platziert, wird früher oder später jemand davon Gebrauch machen. Dies wird das falsche Treiben endlich beenden. Die Autoren, Gefolgsleute des gern mit Nazismus- und Stalinismus-Versatzstücken arbeitenden Theatermanns Limonov, scheinen ihren Wunsch eines Todes der gegenwärtigen Gesellschaft auf diese selbst zu projizieren.

Selbst wenn man die Unterhaltungsfunktion der Limonka-Etüde berücksichtigt: Ist ihr imaginäres Potenzial nicht erschreckend, weil ein Schuss das Theater enden und die Politik beginnen lassen soll? Verstehen die Autoren wirklich nicht, dass Politik immer eine Form des Theaters ist, die in der Hauptsache der andauernden Verzögerung des ersten Schusses dient? Wer jedoch den Schuss herbeisehnt, der hat nichts in der Politik verloren, sondern gehe lieber wirklich ins Theater, wo der Schuss – nach zwei, drei Stunden Spannung – am Schluss manchmal gar mit kathartischer Wirkung tatsächlich fallen mag. In dem kleinen, von der *Limonka*-Redaktion erdachten Stück, fällt indes kein Schuss. Das Gewehr ist dennoch kein unnützes Requisit. Ėduard Limonov, der zum Veteranen der heutigen Oppositionsbewegung gewandelte erotomane Skandalschriftsteller, setzt angesichts des maßlos promiskuitiven Theaters des russländischen Politikbetriebs, seine einstige Parade-Rolle des gekränkten Onanisten Ėdička fort.[6] Die Flinte, *das* maskuline Symbol, richtet er aufs Publikum: wohlgemerkt aufs Publikum, nicht auf die Akteure der verschlafenen Polit-Orgie (so viel Wahrheit erzeugt die literarische Imagination, „werte Redaktion"!). Auch könnte man bei dem Schauspiel vielleicht an eine verspätete avantgardistische Provokation mit plumper Theatermuskete denken, bei dem die erhängten Schauspieler mithilfe alpinistischer Ausrüstung unbeschadet von der Decke baumeln. Wer also kann in dieser Posse mehr Glaubwürdigkeit, mehr Realität für sich beanspruchen: der Schriftsteller, Aktivist bzw. Aktionist, der zum Gewehr greift? Oder der Tyrann, der – auf der Bühne nicht anwesend – entspannt im Zuschauerraum

5 Vladislav Sur'kov war bis Ende 2011 der stellvertretende Leiter der Administration des Präsidenten. Der in Deutschland eingebürgerten Bezeichnung „gelenkte Demokratie" für das unter Putin etablierte Herrschaftssystem entspricht im Russischen die *suverennaja demokratija* (souveräne Demokratie).

6 So der Name des Helden seines erfolgreichsten Romans. Siehe dazu im Folgenden Kap. 3.1.

sitzt und sich amüsiert das *Theater*, den Aktionismus, den zweckfreien reinen Aktivismus Limonovs anschaut und mittlerweile, nicht lange nach Abschluss dieses Buchs, in der Ukraine schießen ließ.

Erwägen wir eine weitere Anordnung: Anatolij Osmolovskij schuf, mit einem Künstlerstipendium des Berliner Senats ausgestattet, 1996 im Künstlerhaus Bethanien eine *Situation*. Der Besucher wurde von Osmolovskij vor die Wahl gestellt, entweder im Erdgeschoss an dorthin verlegten, regulären Sitzungen der PDS teilzunehmen oder die Ausstellung mit Osmolovskijs Plakaten im ersten Stock anzuschauen. Da er mit dem Song „Youth Against Fascism" der Noise-Rock-Band Sonic Youth beschallt wurde,[7] konnte der Besucher, hatte er die künstlerische bzw. kontrakulturelle Variante gewählt, also nicht der Parteisitzung lauschen. Allenfalls konnte er den politischen Betrieb durch Schreie vom Balkon stören.[8]

Im *Limonka*-Artikel über die Situation in Russland wird Politik metaphorisch als Theater präsentiert, in das der *Künstler* (Limonov) einbricht, um eine neue Realität zu stiften. Eine dekonstruktive Lesart wird jedoch schnell die Frage aufwerfen, ob das Schauspiel nicht erst mit dem Auftritt des Retters seinen illusionären Charakter entfaltet; denn an das Schauspiel, das dieser beendet, hatte, nach Meinung der Autoren, ohnehin niemand geglaubt. Osmolovskijs Konstruktion einer Situation für Deutschland thematisiert hingegen eindeutig die Ohnmacht der Kunst im Verhältnis zur Politik. Die politisch desolate Situation in Osmolovskijs Heimatland, dem fünf Jahre alten russländischen Staat – im Falle des Sieges der Kommunisten Partei bei den Wahlen 1995 erwarteten viele, dass El'cin mit Gewalt an der Macht bleiben würde – wird dabei vom Künstler ausgeblendet. Osmolovskij geht es um das Verhältnis von Kunst und demokratischer Politik allgemein – wobei für die Letztere der Gastgeber „Westen" paradigmatisch stehen dürfte, insofern er vermeintlich das Modell für das Verständnis der Veranstaltung vorgibt. Die Kunst wird von Osmolovskij in die luftigeren Gefilde der Architektur des Künstlerhauses Bethanien, die Galerie, enthoben, und ist in dieser Anordnung lediglich ein Raum für infantiles (oder vielmehr adoleszentes) Verhalten: auto-/aggressiv gestimmte Rockmusik hören, sich an dadaistischen Plakaten erfreuen (siehe Abb. 2) und vielleicht ein paar schrille Schreie ausstoßen. Währenddessen werden, unten in der Aula – auf dem Boden der Tatsachen –, die drögen Tageordnungspunkte

---

7 Der Text des Songs listet verschiedene extremistische Äußerungen und Handlungen auf und kommentiert sie mit der Refrain-Zeile „It's the song I hate". Als Beispiel die vierte Strophe: „Yeah the president sucks/ He's a war pig fuck/ His shit is out of luck/ It's the song I hate, it's the song I hate". Die negative Bezugnahme auf den extremistischen „song" (die *alte Leier'* sozusagen) wird jedoch dadurch konterkariert, dass der Refrain auch als Bezugnahme auf den performierten Song verstanden werden kann, woraus sich die Bedeutung mit Punkattitüde ergäbe: „It's the song I hate [in]".

8 Vgl. Osmolovskij 2010ff.g.

des politischen Geschäfts abgearbeitet. Und dennoch: Gerade in der Konstruktion einer solchen Situation, zu der sich der Besucher verhalten muss, kann man wiederum einen politischen Appell vermuten. Wie authentisch ist dieser Appell, mit dem Osmolovskij den Besucher lediglich in eine ausweglose Situation manövriert? Ist das Eindringen und Randalieren des Künstlers – oder politischen Aktivisten – Aleksandr Brener als Protest gegen den seiner Meinung nach simulativen Charakter der ganzen Veranstaltung[9] als reiner politischer Aktivismus oder als Fortsetzung eines rein zweckfreien reinen Aktivismus zu verstehen?

Man kommt auch nicht umhin, in dieser Geschichte von Osmolovskijs Arbeit im Künstlerhaus Bethanien eine gewisse Ironie zu bemerken. Ein Künstler aus einem aktuell politisch zerrütteten Land drückt den Horror Vacui des Avantgardisten angesichts demokratischer Normalität aus – finanziert durch eine Einrichtung der staatlichen Kulturförderung des gut situierten Gastlands. Auch knapp zwanzig Jahre später wird sich das Verhältnis von Politik und Kunst in Russland keineswegs normalisiert haben. Die heroische Phase des Kunst-Aktivismus lag 1996, dem Jahr der Bethanien-Situation, noch in der Zukunft. Und zudem werden in den 2000er Jahren – in dieser Arbeit vertreten durch den Dichter, Publizisten und politischen Aktivisten Kirill Medvedev und das Künstlerkollektiv Chto Delat – *engagierte* Positionen auftauchen, die experimentell Kunst/Literatur und politischen Aktivismus verbinden wollen, um Kunst zu politisieren, ohne sie indes dem Bewertungsmaßstab des rein politischen Aktivismus zu unterwerfen. Brechen wir an dieser Stelle das Präludium – eine Meditation über das Wortspiel *Un(Reiner) Aktivismus* als skizzierter Assoziationsraum – schlicht ab und wenden den Blick zurück.

Kathleen Parthé hat in ihrer Studie *Dangerous Texts* die Tradition eines für Russland typischen „hypertrophen literarisch-politischen Nexus"[10] und die Rolle des Schriftstellers als *truth teller* geschichtlich weit bis ins Zarenreich zurückverfolgt. Dass der Literatur – zumal in der literaturzentrierten sowjetischen Kultur mehr als in der Kunst – unter den Bedingungen einer weitreichenden Unterdrückung der Öffentlichkeit eine besondere politische Bedeutung zukam, davon zeugt auch die Geschichte des sowjetischen Dissidententums, als dessen Geburtsstunde der Prozess gegen den Dichter Iosif Brodskij 1964 gelten mag. Auch wenn sich in den folgenden Jahrzehnten, wie der Historiker Aleksandr Daniėl' (2002) ausgeführt hat, literarische und politische Gegenöffentlichkeiten schon merklich ausdifferenzierten, ist der Geschichtsschreibung Parthés gleichwohl zuzustimmen, dass sich die politischen Machtspiele, welche die sowjetische Literatur beherrschten, erst mit dem Zusammenbruch des sowjetischen Gesellschaftssystems ra-

9 Vgl. Osmolovskij 2010ff.g.
10 Parthé 2004, 1.

https://doi.org/10.7788/9783412508364

sant in andere Felder verlagerten.[11] Der langjährige Emigrationsschriftsteller Limonov erklärte 1988/89 den russischen Lesern das Gesellschaftsmodell der „Disziplinaranstalt“[12], das in den westlichen Demokratien am weitesten entwickelt sei, jedoch schon seit der Ära Brežnev auch in der Sowjetunion tendenziell imitiert worden sei. Dieses Modell setze auf *soft nasilie* („softe Gewalt“) und wisse darum, dass man nicht mehr nach Art autoritärer Gesellschaften Bücher zu verbieten brauche, weil ein Buch in der Masse der publizierten Bücher in der Regel sowieso untergehe. Wirkliche Bedeutung komme eigentlich nur dem Massenmedium Fernsehen zu, bei dem die Zugangsbedingungen einer stärkeren systemischen Kontrolle unterlägen.[13] Sind also politische Positionierungen im Feld der Literatur und der Kunst nur als verzweifelte Versuche zu betrachten, die politische Brisanz, die die damit verbundenen Tätigkeiten unter den repressiven Bedingungen der Sowjetunion hatten oder zumindest fürchten ließen, zu retten? Liegt hier lediglich der träge Habitus von gekränkten Kulturproduzenten vor, die es noch nicht verwunden haben, dass sie in der neuen Ordnung keine Helden und *truth teller,* keine Propheten oder Märtyrer mehr sind, sondern: ästhetische Spezialisten? Wenn dies das Problem sein sollte, könnte man spöttisch entgegen, dass durch die sozio-politischen Entwicklungen im postsowjetischen Russland, insbesondere die putinsche Restauration der Gesellschaft, die Einsicht in eine unterschiedliche Natur von politischer und künstlerischer Tätigkeit bisher sehr effektiv hinausgezögert wurde. Die anhaltende Serie von Prozessen gegen Künstler und Kuratoren im Namen des Schutzes einer religiösen Minderheit, nämlich der russisch-orthodoxen Mehrheitsgruppe, die im Verfahren gegen Pussy Riot 2013 so weitreichend wie nie zuvor ventiliert wurde, lässt allenfalls noch die Hoffnung zu, die kulturellen Felder befänden sich in der „heroischen Phase der Eroberung der Autonomie“[14], wie Pierre Bourdieu Frankreichs literarisches Feld im Zweiten Kaiserreich kennzeichnet. Die kulturellen Felder in Russland, insbesondere das der Kunst, wurden, befördert durch die *Lenkung* der Demokratie, das Ausbluten der akademischen Institutionen und die Monopolisierung der Medien durch den Kreml, zu Konzentrationspunkten einer Art kulturellen und politischen Gegenöffentlichkeit zum

11 Vgl. Parthé 2004, 23.

12 Limonov 2002b: *Disciplinarnyj sanatorij*.

13 Vgl. Limonov 2002b, 25 und 140.

14 Bourdieu 1999, 103. Vgl. Bürger 2007 [1974], 32: „[…] die Herausbildung der Kunst aus der Lebenspraxis und die damit einhergehende Herausdifferenzierung eines besonderen Bereichs der Erfahrung (eben der ästhetischen) [verläuft] weder gradlinig […] (es gibt bedeutsame Gegenströmungen), noch undialektisch (etwa als Selbstverwirklichung der Kunst) […].“ Bürger lenkt den Blick vom offensichtlichen Beispiel der Liquidierung der Kunstautonomie im Nationalsozialismus auf eine „Reihe von Prozessen gegen Künstler wegen Verstoßes gegen Moral und Sittlichkeit“ und per Fußnote (ebd., 46, Fn. 14) auf eine Untersuchung zum Verfahren „Immoralismus-Prozeß“ (Heitmann 1979) und dessen repräsentatives „Hauptopfer“ Baudelaire.

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

Machtfeld. Folgendermaßen beschreibt der Historiker, Aktivist, Künstler und Kurator Il'ja Budrajtskis diesen Prozess für die Kunst:

> Contemporary Russian art emerged against the backdrop of the social chaos of the 90s and a general decay of the educational and intellectual infrastructure, all of which devalued political meanings and social involvement. Of course, the figure of a new artist, concerned with his or her own unstable position, has been significantly influenced by the „corsair's" lifestyle (many artists were personally involved in political technology raids led by Marat Guelman). Nevertheless, the exceptional reflexive opportunities of art filled this social territory with an intellectual tension, bringing it to a critical climax that was no longer present in the collapsing academia of degraded opposition politics.[15]

So nehmen sich die kulturellen Felder, insbesondere die Kunst, gesellschaftlicher Themen (Demokratie, Frauenrechte, die Rolle der Kirche etc.) an, die eigentlich eine viel weitere soziale Tragweite entwickeln sollten. Auf diese Weise werden in den Kulturinstitutionen durchaus renitente Haltungen ausgebildet; es werden nicht nur regierungstreue Gefolgsleute installiert. Kann in einem solchen Kriegszustand jedoch wirklich Autonomie erobert werden?

Hüten sollte man sich indes davor, Russland in der Analyse des Verhältnisses von Kunst/Literatur und Politik zum ganz Anderen zu stilisieren. Für Holger Kube Ventura (2002)[16] fällt die politische Wende der Kunst im deutschsprachigen Raum auf den Dekadenwechsel der 1980er/1990er Jahre, der in dieser Arbeit meist den Beginn des Untersuchungszeitraums darstellt. In den 1990er Jahren kam es demnach zu einer Zäsur: „[D]ie vormals gewohnte Leitdichotomie ‚schön/hässlich' schien gegen das Pärchen ‚relevant/nicht relevant' ausgetauscht worden zu sein". Als Kunstwissenschaftler und Kurator betrachtet Kube Ventura dieses Phänomen durchaus kritisch – als teilweise durch das Einbrechen des Kunstmarkts und des „Bilder- und Objektboom[s] der 80er Jahre" verursacht. Dieser habe eine „Rückbesinnung auf kritische Praktiken" nahegelegt, aber

---

15 Budrajtskis/Penzin 2013, 125. Mit *corsair* („Freibeuter") bezeichnete der Soziologe Aleksandr Bikbov die in den 1990er Jahren entstehende Schicht selbstständiger, sozial mobiler und häufig korrupter Kopfarbeiter (vgl. Budrajtskis/Penzin 2013, 123). Zum Phänomen der Polittechnologie siehe auch Kap. 2.3.2.

16 Holger Kube Ventura, bis Ende 2014 Direktor des Frankfurter Kunstvereines, diskutiert politische Praktiken, Organisationsformen und Begriffe in der Kunst der 1990er Jahre im deutschsprachigen Raum – von subkulturellen Organisationsformen mit „KünstlerInnen-OrganisatorInnen" über Christoph Schlingensiefs anarchistische Medien-Happenings bis hin zu Effekten der Kanonisierung der politischen Kunst bei der Documenta X (2002, 100).

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

auch zu „Selbsthilfemaßnahmen, die solchen Praktiken bloß ähnelten“[17], geführt. Hinzu kommt, dass – unter den Bedingungen der schweren Krise der Linken – Kultur, mit den dazugehörigen institutionellen Förderstrukturen, sich als Rückzugsort für utopische Weltentwürfe anbieten musste. Viele der hier vorgestellten Positionierungen aus Russland orientieren sich deutlich an westlichen Modellen kontrakulturellen Widerstands. Sie lassen sich dabei teilweise durch westliche Kulturinstitutionen fördern, auch wenn sie unter den sozialen Bedingungen im postsowjetischen Russland anders funktionieren als ihre Vorbilder.

Es gibt eine wirkungsmächtige, implizit despektierliche Form des westlichen Enthusiasmus für die radikalen russischen Kunst-Aktivisten: demnach würden diese – so überspannt sie persönlich auch sein mögen –, indem sie Putin mutig die Stirn bieten, den Keim der Zivilgesellschaft im *Osten* verkörpern. Weil diese – wie wir alle wissen – im Westen schon voll entwickelt ist, wird vorausgesetzt, dass russische Praktiken hierzulande entbehrlich seien. So identifiziert man die Kunst-Aktivisten nicht nur als possierliche, sondern auch nützliche Tierchen (nicht als Schädlinge) in der Entwicklung des russischen Ökosystems.[18] Mehr und mehr setzt sich allerdings ein Gefühl durch, dass die postsowjetische Phase des Übergangs vom Kommunismus zu einem anderen Gesellschaftsmodell beendet ist, ohne jedoch angekommen zu sein. Der Glaube an eine Transformationsperiode, nach der Russland sich dem westlichen Gesellschaftsmodell angleichen würde – ein Glaube, den Boris Buden (2009) als „Transitologie“ kritisiert hat –, scheint so weit geschwunden, dass man in Russland, nicht mehr nur landesspezifische Probleme erkennt, sondern auch solche, unter denen ein Land in einer peripheren Position im System des globalen kapitalistischen Systems eben leidet (labile Rohstoff-Ökonomie, Korruption etc.). *Post-Post-Soviet?* hieß 2013 ein Ausstellungskatalog[19] mit politischer Kunst aus Russland. Die vorliegende Studie, welche sich der eben angeschnittenen abstrakten Frage allenfalls kursorisch im dritten Hauptteil widmet, benutzt „postsowjetisch“ in neutraler Weise zur Markierung einer Zeitspanne.

Laut einer prägnanten Definition „gesellschaftlich engagierter Kunst“ durch Pierre Bourdieu, macht diese keinen Unterschied „zwischen politischem Feld und künstlerischem Feld“, ihre Verfechter „importieren […] in das letztere auch Aktionsformen und Denkweisen, die im politischen Feld kursieren, wobei sie die literarische Tätigkeit als Engagement und kollektive Aktion begreifen“[20]. Dies komme auch in der Auffassung

17 Kube Ventura 2002, 7.

18 Gemeint ist natürlich ein Gesellschaftssystem, das seiner natürlichen Bestimmung dann folgt, wenn es sich zu einer Demokratie westlichen Vorbilds hin entwickelt.

19 Budrajtkis u.a. 2013.

20 Bourdieu 1999, 151.

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

zum Ausdruck, dass diese Tätigkeit „auf regelmäßigen Zusammenkünften, Losungen, Programmen“[21] fußt. Meine Arbeit untersucht solche Sprech- und Denkweisen wie überhaupt Formen der Überschreitung der Grenze zwischen kulturellen Feldern und dem Feld der Politik. Die drastischste Form der Grenzüberschreitung ist die hier im dritten Teil betrachtete: Limonov und seine Kameraden in der NBP streb(t)en eine gänzliche Liquidierung der Grenze zwischen Kultur und Politik an; es geht hier also tendenziell um die Ästhetisierung von Politik. Die vorliegende Untersuchung auf Grundlage einer Dissertation zu politischen Positionierungen und Strategien in Literatur und Kunst nimmt Bezug auf die Grenzpunkte in der Theoriebildung. Limonov, der nun freilich, mittlerweile endgültig marginalisierter oppositioneller Politclown, zu einer eher langweiligen Figur geworden ist, stellte in seinen Werken und Aussagen wie auch seiner Selbstinszenierung das bekannteste Beispiel eines ästhetisierend-politischen Projekts in Russland dar, konnte indes vorübergehend auch im Feld der russischen Literatur, wenn nicht unbedingt bei allen sein Ansehen, so doch seine Popularität bedeutend ausbauen. Man wird vielleicht feststellen, dass im behandelten Zeitraum die Dynamiken (nebst deren Gefahren) des Verhältnisses zwischen dem staatlichen Machtfeld und der kulturell-politischen Gegenöffentlichkeit nirgends so deutlich werden wie in der Wandlung von Limonovs Kunstpartei zu einer Oppositionsbewegung.

Das Buch gliedert sich in die Betrachtung von drei historischen Entwicklungslinien in den Feldern der Literatur und Kunst in Russland; der Untersuchungszeitraum erstreckt sich im Kern vom Ende der Perestroika (1991) bis in die Jetztzeit. Innerhalb dieses Zeitraums wird die durch die Machtübernahme Vladimir Putins gekennzeichnete konservativ-autoritäre Wende (1998/99) eine große Rolle spielen.

Der erste Teil des Buchs widmet sich der Entwicklung vom Moskauer Aktionismus zum Kunst-Aktivismus *(art-aktivizm)*.[22] Einige Akteure des Moskauer Aktionismus, Anatolij Osmolovskij und Aleksandr Brener sowie Avdej Ter-Ogan'jan, vor allem aber der etwas später die Bühne betretende Oleg Kulik erregten mit ihren oft skandalösen Aktionen Aufmerksamkeit über die Grenzen Russlands hinaus, u.a. auch im westlichen Kunstbetrieb. Der Schwerpunkt wird hier auf den in der Forschung weniger behandel-

---

21 Ebd.: Der Wechsel zwischen „literarisch“ und „künstlerisch“ findet sich so im Text Bourdieus, dem es an dieser Stelle allgemein um das Engagement in künstlerischen Feldern geht und nicht um etwaige Unterschiede zwischen literarischem und künstlerischem Feld.

22 Seit der Fertigstellung dieses Buches Mitte 2014 hat eine kunstgeschichtliche Aufarbeitung der aktivistischen Kunst eingesetzt, die das Phänomen vor allem in seiner Breite chronistisch erfasst, was nicht Aufgabenstellung der vorliegendenr Untersuchung war. Vgl. vor allem den zweiten 2016 von Pavel Mitenko, Tat'jana Volkova und Evgenija Zubčenko herausgegeben *MediaUdar*-Band und für eine (ältere Version der) Chronik der aktivistischen Kunst in englischer Sprache Volkova 2015.

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

ten Osmolovskij, gelegt, dessen künstlerische Praxis im RADEK-Zusammenhang[23] in den 1990er Jahren zunehmend in ein Spannungsverhältnis zu Formen des politischen Aktivismus bzw. Radikalismus rückt. Die „Radikale Kunst" – so nennt Osmolovskij (2005) den Moskauer Aktionismus – übt nicht nur, wie für eine Avantgarde typisch, zentrale Kritik an der Institution Kunst[24], sondern artikuliert auch schrill die sich einstellende Enttäuschung über die sich in den 1990er Jahren vollziehende gesellschaftliche und politische Überformung des desolaten sowjetischen Erbes im Zeichen des Neoliberalismus. Allgemein macht es sich der Moskauer Aktionismus zur Aufgabe, das als „Spektakel" (Guy Debord) begriffene neue demokratische politische System zu *delegitimieren,* und gerät dabei – im Versuch einer Überschreitung des institutionellen Rahmens der Kunst – selbst in den Verdacht, an diesem Spektakel zu partizipieren. Zumindest die Radikale Kunst artikuliert dieses Dilemma. Einige der Hauptakteure des Moskauer Aktionismus etablieren sich in den 2000er Jahren schließlich im sich konsolidierenden russischen Kunstmarkt, während jüngere Künstler, u.a. die Gruppe „Vojna" („Krieg") und in der Folge Pussy Riot, die aktionistischen Strategien der *Delegitimierung* wieder aufgreifen. Erst unter den Bedingungen der autoritären Restauration Russlands unter Putin – wofür die Anklage des Aktionskünstlers Avdej Ter-Ogan'jan (gleichfalls RADEK-Umfeld) als Fanal dienen wird – kann der Funktionsmechanismus des Kunst-Aktivismus evolvieren, in dessen Bewertung die *alten* Moskauer Aktionisten – wie wir sehen werden – häufig angefragte Gesprächspartner sind. Der Kunst-Aktivismus konstituiert sich am Rande des künstlerischen Felds und schafft es mit Hilfe der neuen Medien – anders als der Moskauer Aktionismus – tatsächlich, sein Publikum in einer weiteren politischen Öffentlichkeit zu finden. Wie sich zeigen wird, gerät der Kunst-Aktivismus dabei deutlich ins Fahrwasser der politischen Opposition zu Putin. Der weltweit beachtete Prozess gegen Pussy Riot aufgrund des *Punk-Gebets* der Gruppe stellte den Höhepunkt der politischen Bedeutung der Aktionskunst dar. Umgekehrt versuchten die staatlichen Institutionen, den Protest der Frauen als unpolitisch bzw. als nicht zum Bereich legitimer Politik gehörig darzustellen.

Der dritte Teil der Arbeit widmet sich vor allem Ėduard Limonov, seiner Autorengestalt und seinem Schreiben im engen Zusammenhang mit Textpraktiken und Akti-

---

23 RADEK, benannt nach Karl Radek (1885–1939) – einem Mitglied des Zentralkomitees polnischer Herkunft, das als „Trotzkist" Opfer der stalinistischen Schauprozesse wurde –, steht in der Folge manchmal metonymisch für einen nur relativ beständigen personellen Gruppenzusammenhang um bzw. mit Osmolovskij in den 1990er Jahren. Die Zeitschrift *RADEK,* die auch etwas von einem die Aktivität der Gruppen dokumentierenden Katalog hat, erscheint in drei Ausgaben von 1993 bis 1999. Die RADEK Community (ohne Osmolovskij) ist aktiv bis in die zweite Hälfte der 2000er Jahre und wird hier nur erwähnt.

24 Vgl. Bürger 2007, 29.

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

onsformen im Umkreis der von ihm in der ersten Hälfte der 1990er Jahre gegründeten Nationalbolschewistischen Partei sowie des wichtigsten Propagandaorgans der Partei, der Zeitung *Limonka*. Die NBP betrieb eine Verschleifung der Grenze zwischen radikaler Kultur und nationalistischer Politik. So steht die Analyse ihrer Praxis grundsätzlich im Fluchtpunkt der Frage nach der „Ästhetisierung von Politik", wie Walter Benjamin sie in seinem Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* aufgeworfen hat. Genau wie im Falle des Moskauer Aktionismus aber sollen die Widersprüche der analysierten Praktiken nicht kaschiert werden. Benjamin bezog sich mit „Ästhetisierung der Politik" vor allem auf die Massenspektakel und Propaganda im NS-Staat. Fern jeder Absicht, einen diesbezüglichen Vergleich zwischen der gegenwärtigen Situation Russlands und dem NS-Staat ziehen zu wollen, ist klar, dass eine Ästhetisierung von Politik – und dies zunehmend seit Putins Machtübernahme – am erfolgreichsten in den von der Regierung beeinflussten und kontrollierten Massenkommunikationsmitteln stattfindet. Gerade Kino und Fernsehen zementieren die ideologischen Grundfesten des russischen Staates, während etwa das Feld der Literatur kaum markante und wirklich treue Unterstützer der Machthaber stellt.[25] Und selbst wenn man Text- und Aktionspraktiken der NBP betrachtet und dabei ihre Attraktivität wirklich verstehen möchte, wird man zugeben müssen, dass sie – trotz ihrer oftmaligen Befangenheit in faschistoiden Mythen – im Unterschied zum passiven Konsumieren der Produkte der großen Apparate der staatlich beeinflussten Kulturindustrie einen relativ freien Ausdruck marginaler Subjektivität ermöglichten. Daher treten in meiner Analyse zwei andere Begriffe mit dem der Ästhetisierung von Politik in Konkurrenz: Es sind dies Ästhetizismus und Selbsterkenntnis. Hinsichtlich des ersten Begriffs ist vor allem das Phänomen des *stëb* zu betrachten, eine für die 1990er Jahre typische Form des Humors. In ihm sind Ironie und Ernst kaum zu unterscheiden; seine Funktion der Unterhaltung und der radikalen ästhetischen Distinktion steht in einem merkwürdigen Spannungsverhältnis zu politisch-ideologischen Zielsetzungen. Hinsichtlich des zweiten Begriffs sind insbesondere (aber nicht nur) ambitionierte literarische Prosatexte interessant. Hier scheint sich die künstlerische *Mimesis* einen ideologisch nur schwer kontrollierbaren Erkenntnisprozess zu leihen. In dieser Hinsicht wird zum einen der höchst umstrittene, manchmal zu Unrecht als Parteiroman gescholtene Roman von Zachar Prilepin *San'kja* (2006),

25 Vgl. Schmid 2015a, 40f. Schmid sieht als ideologische Grundfesten des russischen Staates den Neoimperialismus, die orthodoxe Legitimation und eine eurasistische geopolitische Begründung an. Der Autor zeichnet ein Bild von Russland, in dem die Orientierung an westlichen Werten bzw. das Selbstbild, ein normales Mitglied der internationalen Staatengemeinschaft zu sein, keine Rolle mehr spielt. Ob diese Tendenz zu verabsolutieren wäre, geht allerdings über den Horizont der vorliegenden Untersuchung hinaus (ebd., 10).

andererseits Limonovs Ästhetisierung der Jugoslawienkriege in *SMRT* (TOD, 2008) untersucht werden.

Es ist wiederum der mit der Ära Putin beginnende staatliche Gegendruck (kulminierend im Gerichtsprozess gegen Limonov), unter dem sich die NBP von ihren ästhetizistischen Anfängen – markiert u.a. durch ihre Interaktionen mit den Kunstszenen Moskaus und Petersburgs Mitte der 1990er – löst, um ihren politischen Stil als Oppositionsbewegung zu entwickeln, was in dieser Arbeit anhand des politischen Aktionismus der Partei und der Gefängnisprosa ihrer Politgefangenen[26] analysiert wird.

Der letzte Teil widmet sich neueren, gleichwohl schon recht etablierten Akteuren der aktuellen Moskauer und Petersburger Kunst und Literatur. Es sind dies zum einen der junge Moskauer Dichter, Publizist und politische Aktivist Kirill Medvedev nebst dem Umfeld des von ihm gegründeten Svobodnoe Marksistkoe Izdatel'stvo (Freier Marxistischer Verlag), zum anderen Chto Delat, ein Kollektiv von Künstlern, Aktivisten und Akademikern, die vorwiegend in Petersburg ansässig sind. Charakteristisch für die Positionen der im vierten Teil vorgestellten Akteure ist, dass sie ein komplexeres Verhältnis von künstlerischer Tätigkeit und Politik anstreben. Weder sollen künstlerische Mittel im Sinne einer Ästhetisierung von Politik instrumentalisiert werden, noch wird Kunst als eine Alternative zu Politik stilisiert. Künstlerischem Schaffen wird vielmehr durch ein Ensemble von (u.a. aktivistischen) Praxisformen Sinn verliehen. Vielleicht ist es kein Zufall, dass diese Projekte zu Beginn der 2000er Jahre, einer Phase vorübergehender – manche würden sagen: trügerischer[27] – gesellschaftlicher Stabilität nach der Konsolidierung von Putins Herrschaft, ihren Ausgang nahmen; jedenfalls scheinen sie konzeptionell auf Dauer angelegt. Im Mittelpunkt steht nun ein Bemühen, das ich mit Michel Foucault (bzw. dem Kunstwissenschaftler Gerald Raunig) „parrhesiastisch" nennen werde: Dabei geht es um die Schaffung alternativer, mit den kulturellen Feldern in Konflikt stehenden Organisations- und Arbeitsweisen, die ermöglichen, vernünftige Rede und Lebensweise in ein stimmiges Verhältnis zu bringen (*parrhesia* = Wahrsprechen). Die Frage der Aufrichtigkeit der politischen Positionierung in Literatur und Kunst, die in allen Teilen dieser Arbeit eine wichtige Dimension des Nachdenkens darstellt, rückt im letzten Teil somit in den Mittelpunkt des Interesses. Die untersuchten Strategien sind sehr selbstreflexiv, d.h., immer wieder wird gefragt, wie unter den

26 Bzw. der Häftlinge aus dem Bündnis Drugaja Rossija, das in der zweiten Hälfte der 2000er Jahre oppositionelle Kräfte verschiedenster Coleur (etwa auch die Bürgerrechtsbewegung Za prava čeloveka/ Für die Menschenrechte) umfasste, und das nach dem Verbot der NBP vielen ihrer Aktivisten als Auffangbecken diente. Nach dem weitgehenden Zerfall des Bündnisses im Jahre 2010 waren die Aktivisten der NBP federführend bei der Neugründung der *Partei* Ein anderes Russland, deren offizieller Registrierung als solcher ihre Gründer jedoch von Anfang an geringe Chancen einräumten.

27 Vgl. Budrajtskis/Penzin 2013, 119 ff.

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

gegebenen historischen, postsowjetischen oder post-postsowjetischen, Bedingungen das marxistische Projekt aufrichtige Subjektivierungsmuster anbieten kann, die über einen reinen Aktivismus – der oft marktgängig genug ist – hinausweisen würden. Dabei ist die Gegenüberstellung der übrigens eng miteinander vernetzten Akteure Medvedev und Chto Delat aufschlussreich, weil Medvedev schon vor seiner programmatischen Politisierung als Hauptvertreter einer Neuen Aufrichtigkeit galt (die er gleichwohl später kritisiert). Chto Delat indes stellt gerade das auf Brecht zurückgehende Verfahren der Verfremdung in den Mittelpunkt ihrer Ästhetik. Die Analyse rekonstruiert die Versuche von Medvedev und Chto Delat, aus den vorgefundenen institutionellen Voraussetzungen in Literatur und Kunst auszusteigen, wobei es hauptsächlich um unterschiedliche Experimente einer eigenen alternativen Institutionalisierung bzw. Organisationsform sowie die Ausdifferenzierung der eigenen Praxisformen im Spannungsverhältnis von Kunst/Literatur und politischem Aktivismus geht.

1.2 Das Politische in Literatur/Kunst und politische Positionierungen und Strategien

1.2.1 Das Politische in Literatur und Kunst. Theoretische Vorbemerkungen

Angesichts der Konjunktur des Politischen in der zeitgenössischen Kunst möchte ich dazu einige philosophische Aspekte aus der Sicht von Pierre Bourdieu darstellen, wobei ich mich an seiner (Feld-)Theorie orientiere. Was kann mit dem Politischen in der Kunst gemeint sein?

Gemäß einer axiomatischen Definition von Bourdieu zielt politisches Handeln darauf ab, „Repräsentationen der sozialen Welt zu schaffen und durchzusetzen, mit denen die Vorstellungen der sozialen Akteure und damit die soziale Welt selbst beeinflusst werden können“[28]. Politisches Handeln beruht auf „Repräsentationen der Welt“, die sich die Akteure nicht unabhängig von ihren „objektiven“ Interessen und ihrer sozialen Position bilden und aneignen. Ohne diese Repräsentationen haben die „Interessen“ von Klassen und gesellschaftlichen Gruppen keinerlei Wirkung, ja, vielleicht existieren sie nicht einmal. Ein Soziologe oder Politikwissenschaftler, der aus statistischen Erhebungen über eine Gesellschaft einfach Interessen konstruiert, ist ein Ideologe. Der Soziologe indes, der im Namen einer Gruppe dieses oder jenes fordert, begeht keinen Verrat an der Wissenschaft, er wechselt nur den Modus des Sprechens. Zwischen „Beschreiben

28 Bourdieu 2010a, 11.

https://doi.org/10.7788/9783412508364

und Vorschreiben"[29] besteht der enge Nexus der Performativität. Insofern Literatur und Kunst (nicht notwendigerweise realistische) Repräsentationen der sozialen Welt schaffen, können sie zu politischen Diskussionen Anlass geben, gleichviel ob ihre Schöpfer dies intendieren oder nicht. Was die künstlerischen Stellungnahmen von politischen (oder wissenschaftlichen) unterscheidet, ist, dass sie ideologisch meist weniger kontrolliert sind. Formalistische, aber auch marxistische Literaturtheorien haben die relative ideologische Unkontrolliertheit künstlerischer Mimesis als Tatbestand etabliert.[30] Hier in dieser Arbeit wird hinsichtlich der Prosatexte Prilepins *(San'kja)* und Limonovs *(SMRT)* ein ähnlich gelagertes Spannungsverhältnis behandelt: das von literarischer Mimesis und Ästhetisierung von Politik bzw. Krieg.[31]

Holistischer in seiner Annäherung an das Problem des Politischen in der Kunst erscheint Bourdieu in seiner Geschmacksoziologie und deren zentraler Kategorie der *Distinktion*. Ob Repräsentation der Gesellschaft vom Rednerpult des Politikers her, ob Unterscheidung von Klassen und Bevölkerungsgruppen auf dem Papier durch den Soziologen oder auch einen Romancier: Konstruktionsleistungen dieser Art setzen stets den Geschmack voraus. Aufgrund der Urteilsschemata des Geschmacks tritt uns die soziale Welt in der alltäglichen Praxis immer bereits als eine ausgelegte entgegen, wobei vor allem die symbolische Dimension des Handelns, mittels derer die sozialen Lebensstile sich für uns aktiv in ihrer Wichtigkeit, Wirkung und Geltung voneinander unterscheiden, eine besondere Rolle spielt.[32] Damit ist Bourdieus zentraler Begriff des Habitus schon weitläufig erfasst: jenes „sozial konstituierte System von strukturierten und strukturierenden Dispositionen, das durch Praxis erworben wird und konstant auf praktische Funktionen ausgerichtet ist"[33]. Die für Bourdieus Werk *Die feinen Unterschiede* wesentlichen Strukturkategorien des Habitus sind Klasse und Geschlecht, Feld und

29 Ebd.

30 Der Formalist Viktor Šklovskij erarbeitete 1928 eine Theorie der *deformacija* anhand von Tolstojs Roman *Vojna i mir (Krieg und Frieden)*, wobei er zu zeigen versuchte, dass der Romancier die großen Helden des Kriegs gegen Napoleon weniger heroisch darstellte als zunächst intendiert (vgl. Hansen-Löve 1996a, 421). Der marxistische Ästhetik-Theoretiker Georg Lukács betont – mit der Zielvorgabe, die Parteilichkeit der großen Literatur im marxistischen Sinne nachzuweisen – die Eigenart des Schriftstellerauges (vgl. Lukács 1964, 77).

31 Einfach, weil dafür keine Zeit mehr zur Verfügung stand, konnte keine Analyse der unlängst, 2016, erschienenen Sammlung *Limonka v vojnu* (Limonka in den Krieg) – mit Kriegsberichten und -prosa von NBP-Mitgliedern, die in diversen Hot Spots der postsowjetischen Landschaft u.a. in der Ukraine mitmischen, erfolgen. Dies böte sich insbesondere an, weil das Buch mit der hier in der Folge behandelten Sammlung von Gefängnisberichten *Limonka v tjurmu (Limonka ins Gefängnis)* (Prilepin [Red.] 2012) eine Reihe bildet.

32 Vgl. Meindl 2009, 22.

33 Vgl. einführend zum Begriff des Habitus Gebauer/Krais 2002.

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

Trajektorie. Die Geschichte schreibt in die Körper von Mann und Frau, von Herr und Knecht ein Machtverhältnis ein, das beider Gegensätze in ihrer jeweiligen Interaktion reproduziert oder verändert. Mit dem letzten Begriff, der Trajektorie, bezeichnet Bourdieu den Einfluss der Bewegung im sozialen Raum, womit er eine zeitliche Komponente in sein Modell einführt.[34] Jede gesellschaftliche Handlung wird von dieser Struktur des Habitus generiert und auf die gesellschaftlichen Unterschiede hin ausgelegt; daher hat eine Handlung immer bereits potenziell eine symbolische Dimension, d.h. *Distinktion*. Und insofern Gesellschaften sich antagonistisch, über Machtverhältnisse konstituieren, kann fast jede Handlung politisch werden, indem Machtverhältnisse demonstriert und Unterschiede konsolidiert oder herausgefordert werden. Dazu bedarf es oft nicht der Kommunikation irgendwelcher Inhalte, es reichen stilistische Handlungsmerkmale.

Vor allem aber erfordert der holistische Weg der Annäherung an das Politische in der Kunst die Einführung des Feldbegriffs. Soziale Felder sind in Bourdieus Theorie die verschiedenen sozialen Tätigkeitsbereiche, also Kunst, Politik etc. Da Bourdieu jedoch von Grund auf vom „relationellen Denken" geprägt ist, „keine allgemeine Theorie der Gesellschaft"[35] betreibt, sondern eine Theorie gesellschaftlicher Praxis, ist auch die Rede vom Feld flexibel. Wir können mit Bourdieu vom Feld der Politik genauso wie vom Feld der Liebhaber von Fußballsammelbildern sprechen. Ein Feld ist, wo Menschen einigermaßen dauerhaft zusammenkommen, um ein Spiel zu spielen, indem sie (oft ungeschriebene) Regeln und Strategien ausbilden. Es geht Bourdieu nicht um eine allgemeine Theorie der Gesellschaft, in der diese fein säuberlich in verschiedene sich teleologisch entwickelnde, funktionale Teilsysteme zergliedert wäre. Die Geschichte zeigt uns Beispiele der Autonomisierung von sozialen Feldern, aber Bourdieu interessiert sich ebenso und wohl noch stärker für die ständigen Überlagerungen von Feldern: Interferenzen und gegenseitige Störungen der Felder untereinander. Die Forschungsrichtung besteht darin, tentativ von Einzeluntersuchungen sozialer Praxis auszugehen.[36] Deswegen ist seine Theorie auch so geeignet für den Gegenstand dieser Arbeit: die verschiedenen Vorhaben (Strategien) in der Kunst, aus der Kunst heraus, politisch zu wirken oder gar Kunst und Politik bis zur Unkenntlichkeit miteinander zu amalgamieren. Bourdieu betrachtet nicht Systeme mit einem inhärenten Zweck, sondern Spielfelder mit Akteuren, die Dispositionen ausbilden. Er hat die Heteronomie der kulturellen Felder genauso im

34 Bourdieu/Wacquant 1996, 154. Deren Bedeutung lässt sich daran ermessen, dass Bourdieu versucht hat, *positionsspezifisches Elend* zu untersuchen (vgl. Bourdieu u.a. 2005). D.h. im Prinzip, dass Elend in einer einfachen Armutsstatistik nicht erfasst werden kann, weil dafür die Bewegung der Gruppen im sozialen Raum berücksichtigt werden müsste – und noch schwieriger: die phänomenale Erfahrungsseite der Menschen.

35 Jurt 1995, 75.

36 Vgl. ebd., 85 f, der Bourdieus Feldkonzept von Luhmanns Systemtheorie abgrenzt.

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

Blick wie ihre Autonomie; in der Tat sind bei ihm die beiden Begriffe selbst, Auto- und Heteronomie, definiert durch eine Relation: der Beziehung des kulturellen Felds zum gesamten Machtfeld, das zu verstehen ist als

> Raum der Kräftebeziehungen zwischen Akteuren oder Institutionen, deren gemeinsame Eigenschaft darin besteht, über das Kapital zu verfügen, das dazu erforderlich ist, dominierende Positionen in den unterschiedlichen Feldern (insbesondere dem ökonomischen und dem kulturellen) zu besetzen.[37]

Hinsichtlich des Verhältnisses von kulturellen Feldern und Machtfeld weist die gegenwärtige russische Gesellschaft große Widersprüche auf. Einerseits dominieren direkte Einflussnahmen des Machtfelds: der gern zitierte *glamur*[38] und die relativ unverhohlene Einwerbung oder Installation von kremltreuen kulturellen Figuren in Schlüsselpositionen des Kulturbetriebs. Während es kaum eine Autonomie fördernde staatliche Kulturförderung gibt, existieren jedoch ein relativ freier kommerzieller Literatur- und Kunstmarkt[39] sowie kleine Zonen größerer Autonomie. Solche Verhältnisse erfordern eine machtkundige und kritische sowie flexible Theorie sozialer Praxis.

Soziale Felder fordern von den Akteuren, die mitspielen wollen, zuvorderst die praktische Kenntnis der feldspezifischen Regeln des Spiels, neben dem „grundlegenden Glauben an den Sinn des Spiels und den Wert dessen, was auf dem Spiel steht“[40] (*doxa, illusio*), sowie den Glauben des gesellschaftlichen Akteurs an seine Kompetenz und Legitimität.[41] Beide Faktoren – Kompetenz sowie der Glauben an diese (i.e. das Selbstvertrauen) – sind abhängig davon, was der Akteur geerbt hat und aufs Spielfeld mitbringt. Der Grad der Autonomie eines Felds kann an dessen „Übersetzungs- oder Brechungseffekt“[42] abgelesen werden, mit dem die spezifische Logik des Feldes sich externe Einflussnahmen gefügig macht. Die ästhetischen, ethischen und ideologischen Unterscheidungen, welche die Gesellschaft strukturieren, werden in den relativ auto-

---

37 Bourdieu 1999, 342.

38 „Glamur“ ist eine unverhohlene demonstrative Form der Zurschaustellung von Reichtum. Im Mai 2008 etwa beteiligten sich Galerien in *dem* Zentrum für zeitgenössische Kunst in Moskau, *Vinzavod,* an einer Fine Art Messe. In einer Galerie waren Werke des mittlerweile auch als Oppositionsfigur reüssierenden Glamour-Girls Ksenija Sobčak zu sehen. Der Ko-Kurator und Designer Andrej Bartenev arrangierte hierfür Sobčaks Schuhkollektion als farblich gegliederte Installation (vgl. Budrajtiskijs u.a. 2013a, 25). Sobčak ist die Tochter des ersten Bürgermeisters des neuen Sankt Petersburg Anatolij Sobčak. Putin war seinerzeit, in der ersten Hälfte der 1990er Jahre, sein Gehilfe.

39 Vgl. Dubin 2003. – Frimmel u.a. 2012, 33 ff.

40 Vgl. Bourdieu 2001a, 19–20.

41 Vgl. Bourdieu 1984, 623.

42 Bourdieu 1999, 349. – Vgl. Jurt 1995, 88 f.

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

nomen Feldern formal sublimiert und gemäß deren Logik abgebildet. Dies gilt – wenn auch auf sehr unterschiedliche Weise – sowohl für das politische als auch für das künstlerische/literarische Feld. Die Form der Abbildung der Gesamtgesellschaft in einem ihrer Teile – aber auch jegliche Strukturanalogie zwischen den Feldern – nennt Bourdieu „Homologie". Die Theaterlandschaft etwa, mit ihren verschiedenen Spielstätten und deren unterschiedlichen Zusammensetzungen betreffend Publikum und Programm, bildet die Gesamtgesellschaft ab.[43] Mit dem Theorem der Homologie weist Bourdieu dabei die Idee der Nachfrage in ihre Schranken. Lediglich bei der zynischsten Form kommerzieller Produktion, einer kalkulierten Ausbeutung einer erprobten *Masche*, sieht man die Logik der Nachfrage bestätigt.[44] In Bourdieus Verständnis von Autonomie findet jeder Produzent immer sein Publikum, weil die Theaterlandschaft sich *als dem sozialen Raum homolog strukturiert* erweist und diese Struktur in einer ständigen Praxis wechselseitiger ästhetischer Distinktion erzeugt wird. Aufgrund dieser Homologie hat die künstlerische Positionierung im Feld, ähnlich wie die Geschmackswahl im Alltag, ihren – nicht immer leicht eruierbaren – symbolischen Mehrwert:

> […] aufgrund des Spiels der Homologien zwischen dem Feld der Literatur und dem der Macht oder dem sozialen Feld insgesamt sind die meisten literarischen Strategien […] überdeterminiert, und zahlreiche „Entscheidungen" tragen Doppelcharakter, sind zugleich ästhetischer und politischer, interner und externer Natur.[45]

43 Vgl. Bourdieu 1999, 119.

44 Ebd., 395.

45 Ebd., 329. Ein versteckter Gegenentwurf zu Bourdieus „Homologie"-Begriff, das Politische in der Kunst betreffend, findet sich in Jacques Rancières philosophischer Ästhetiks. Der Entwurf soll hier kurz kommentiert werden, weil Rancière in den frühen 2000er Jahren große Popularität erlangte. Dieser möchte „die Frage des Verhältnisses zwischen Ästhetik und Politik […] auf der Ebene des sinnlichen Zuschnitts des Gemeinsamen der Gemeinschaft, seiner Sichtbarkeitsformen und seines Aufbaus" (Rancière 2001, 124) platzieren. Die Künste sind nach Rancière „Aufschreibesysteme […] des Sinns der Gemeinschaft", und diese Formen würden die Art und Weise festlegen, wie die Kunstwerke „‚Politik' machen, ganz unabhängig von den jeweiligen Intentionen, von den gesellschaftlichen Rollen der Künstler und von der Art und Weise, wie die künstlerischen Formen die sozialen Strukturen und Bewegungen widerspiegeln" (ebd., 123). Dies werde illustriert durch die Figur Flauberts, der trotz seines politischen Konformismus wegen seiner Weigerung, mit seiner Literatur zu belehren, und der „Gleichheit aller Sujets" in seinen Romanen als Demokrat empfunden werde. Die „Logik der Repräsentation" bzw. „Logik der künstlerischen Nachahmung" stehe hinsichtlich ihrer internen Beziehungen insgesamt in einer „Analogierelation" (ebd., 124) zur sozialen-politischen Ordnung. Das ist prägnant formuliert; aber leicht entgeht dem Leser, dass diese Analogierelationen einen Gegenentwurf zu Bourdieus Homologien darstellen. Es kann in diesem Rahmen kein gewissenhafter Theorievergleich erfolgen, doch deutet vieles darauf hin, dass Rancière, der postmarxistischen Konjunktur entsprechend, Bourdieus Theorie der Homologien von ästhetischen und sozialen Gegensätzen impli-

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

Bourdieu geht tendenziell von einer polaren „Gespanntheit" der kulturellen Felder als Ergebnis von Autonomisierung aus. Der eine Pol ist das autonome Subfeld der Produktion, in dem „antiökonomische" Haltungen vorherrschen; im heteronomen Subfeld hingegen ist der Brechungseffekt, welchem die externen Einflussnahmen des Machtfelds (Politik und Kapital) unterworfen werden, geringer. In autonomen Subfeldern findet sich eine weitgehende Symmetrie von Produzenten und Rezipienten, was bedeutet, dass Künstler und Schriftsteller im Extremfall für Spezialisten oder gar für ihresgleichen produzieren. Die Produktionszyklen – der Zyklus ist die Zeit, die verstreicht, bis eine Investition sich bezahlt macht – sind hier tendenziell lang.[46] Dies verlangt den Neulingen auf dem Feld, die sich mit ihren Innovationen gegen die etablierten Akteure durchsetzen wollen – Bourdieu beschreibt diesen Antagonismus in Anlehnung an Max Webers Religionssoziologie auch als einen zwischen „Häretikern" und „Orthodoxen"[47] („Priestern") –, eine zumindest temporäre Verzichtshaltung ab, in der die kurzfristige Aussicht auf ökonomisches Kapital gegen die Erwartung symbolischen Kapitals eingetauscht wird. Die Interesselosigkeit in den Feldern der kulturellen Produktion entstammt einer Verleugnung des objektiven ökonomischen Interesses, in der das Verleugnete im doppelten Sinne des Wortes *aufgehoben,* also neutralisiert und verschoben ist.[48] Bourdieu rekonstruiert so die geschichtlich entstandenen gesellschaftlichen Voraussetzungen der „Uninteressiertheit", des Zentralbegriffs der *Kritik der Urteilskraft,* der von Kant so prägnant formulierten Autonomieästhetik.[49] Dabei betreibt Bourdieu jedoch keine einfache Ideologiekritik. Die in den Kämpfen erprobte *illusio* – der Glaube an das Spiel, seine Einsätze und seine Spielregeln – ist vielmehr die praktisch wirksame *Voraussetzung* für den universellen Anspruch der Produkte der sozialen Felder. Bourdieu ist ein geradezu emphatischer Verfechter der ästhetischen Illusion oder allgemeiner der scholastischen Illusion – der Uninteressiertheit und des Universalismus von Kunst und Wissenschaft; er betont aber, dass diese Qualitäten paradoxerweise einen „Ausschluss der Allgemeinheit" voraussetzt, der auf einer ungleichen Verteilung von kulturellem Kapital in der arbeitsteiligen Gesellschaft sowie auf den feldspezifischen Regeln, die nicht von

zit desavouieren möchte. Denn lägen, wie obiges Zitat von Rancière suggeriert, lediglich kontingente Analogierelationen vor, so könnte den künstlerischen Formen eine Art transzendentaler Würde zurückerstattet werden. Mit der an sich gutgemeinten Betonung des revolutionären Potenzials exzeptioneller Emanzipationsakte und der Behauptung einer Kontingenz des Politischen in der Ordnung des Sinnlichen könnte so die Gefahr der Etablierung einer neuen Quasi-Autonomieästhetik einhergehen (vgl. Sonderegger 2010, 33).

46 Bourdieu 1999, 230 ff.

47 Vgl. ebd., 342. – Vgl. Jurt 1995, 85.

48 Bourdieu 1999, 240.

49 Vgl. Bourdieu 1984, 17–27. – Vgl. Meindl 2009.

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

allen gleichermaßen beherrscht werden, beruht. Wie wenig Bourdieu einer platten Ideologiekritik verpflichtet ist, erkennt man daran, dass selbst das Feld der Politik und der Verwaltung, in denen objektive soziale Interessen eine ungemein größere Rolle spielen als in Kunst und Wissenschaft, nach Bourdieu „Tugenden" hervorbringt: die Akteure können/müssen – es sei denn ihre Herrschaft nähere sich reinem Terror an – in der Orientierung am Allgemeinwohl Eigeninteresse oder partikulare Interessen relativieren und sublimieren, um „Verallgemeinerungsprofite" bzw. symbolisches Kapital zu erlangen und Macht ausüben zu können.[50] Diesen positiven Wirkungen der Autonomie des politischen Felds stehen wiederum negative gegenüber: Die Interessen der machtfernen Teile der Bevölkerung mit geringem politischen Urteilsvermögen und geringem ökonomischen Einfluss sind im politischen Spiel mehr oder weniger unzureichend und verzerrt repräsentiert. Das gravierende Problem der politischen Arbeitsteilung, die „Allodoxia",[51] ist durchaus nicht, dass die Beherrschten nicht wüssten, was sie wollten, sondern dass sie es nicht vermögen, ihr Begehren ohne Vermittlung in eine legitime und institutionell *wirksame Sprache zu übersetzen*.

Tendenziell wird in den gesellschaftlichen Bereichen (Kultur, Wissenschaft), in denen symbolisches Kapital dem ökonomischen vorgezogen wird, eine überproportionale Solidarität mit den beherrschten Teilen der Gesellschaft empfunden.[52] Die Eigner des kulturellen und Bildungskapitals befinden sich in einem Unterordnungsverhältnis zum Machtfeld (Kapital, Politik), das strukturell homolog ist zum gesamtgesellschaftlichen Verhältnis von Herrschenden und Beherrschten. Auf ebendieser Homologie gründet für Bourdieu die Politik der künstlerischen Avantgarde,[53] wie auch deren Selbstmissver-

---

50 Vgl. Bourdieu 1998, 155 f.

51 Bourdieu 1984, 722.

52 Es ist klar, dass diese Lehrsätze zum großen Teil auf der Rekonstruktion der Autonomisierung des literarischen Felds in Frankreich im 19. Jahrhundert basieren. Mit Bourdieu arbeitet man hier also in der Anwendung auf andere historische Fälle mit Analogien; man vergleicht, modifiziert und, wenn nötig, falsifiziert Vorannahmen.

53 Rancière unterscheidet in seiner Avantgarde-Theorie drei entwicklungsgeschichtliche „Regime" der Künste: erstens das Regime, in dem die Kunst für die Falschheit ihres bloß nachahmenden Charakters kritisiert wird, zweitens ein Regime, in welchem die Kunst im Wesentlichen repräsentative Funktion übernimmt und die Ordnung der Künste und Genres in einer Analogiebeziehung zu politischen und sozialen Hierarchien steht; im dritten Regime entledigen sich die Künste auch der Repräsentationsfunktion (Rancière 2002). Wie Rancière mit Rückgriff auf Friedrich Schillers *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen,* die für ihn das ethische Regime eröffneten und damit auch den Keim für die Avantgarde bilden, erläutert, steht Kunst nun für eine spezifische sinnliche Erfahrung, die sowohl das Versprechen einer neuen Welt der Kunst als auch eines neuen Lebens für das Individuum und die Gemeinschaft beinhaltet. Die beiden Formen der Kritik an diesem Ideal, die Rancière referiert und für unzureichend befindet, ist zum einen die Behauptung, dass dieses Versprechen in der Erschaffung der Gemeinschaft als Kunstwerk in den totalitären Systemen und der Ästhetisierung des Lebens in

https://doi.org/10.7788/9783412508364

ständnis. Die Beziehung zwischen der Avantgarde und dem Proletariat beruht also auf einer Homologie, keineswegs auf einer objektiven Interessensgleichheit.[54] Künstlerische Auflehnung gegen das Machtfeld – insbesondere wenn die marxistische Flagge gehisst wird – stößt wie im Falle von Kirill Medvedev und Chto Delat immer auf die von Bourdieu allgemein ausbuchstabierte, praktische Schwierigkeit,

> den trotz aller Homologie bestehenden Graben zwischen politischem und künstlerischem Feld und damit den Unterschied, ja Widerspruch zwischen ästhetischem Raffinement und politischer Progressivität anders als bloß in der ostentativen Augenwischerei des radical chic zu überwinden.[55]

Paradox an der Logik der kulturellen Felder – jener „verkehrten ökonomischen Welt“[56] – ist, dass die dort ausgebildete Haltung der Interesselosigkeit politische Einflussnahme auf die Öffentlichkeit gleichzeitig *begünstigt und erschwert*. Diese Felder statten den Akteur mit einem besonderen Ansehen (d.h. symbolischem Kapital) aus, gerade weil er sich fern von der Macht hält. Die Kehrseite dieser Position ist, dass die Orientierung an den Regeln der autonomen Produktion dem Künstler (oder Wissenschaftler) eine schwer verständliche Sprache auferlegt, deren politische Wirksamkeit

der *consumer society* seine alptraumhafte (und einzig mögliche) Verwirklichung erfahren habe, zum anderen die Kritik, welche „die ‚ästhetische Illusion‘ als ein Instrument [bestimme], das lediglich dazu diene, die Wirklichkeit zu verschleiern, dass das ästhetische Urteil von der Klassenherrschaft strukturiert sei“ (ebd., 133). Es scheint, dass hier in der Funktion eines leichten Gegners eine primitive Form der Ideologiekritik herbeizitiert wird, um den komplexen Ansatz Bourdieus zu ignorieren. Die Primitivität *der vulgären* Ideologiekritik, der Rancière in unserer Zeit wohl ohne Not widerspricht, besteht darin, dass in ihr der soziale Distinktionswert, der den ästhetischen Produkten in einer Gesellschaft zukommt, als das eigentliche Wesen, der eigentliche, verschleierte Zweck der ästhetischen, künstlerischen Tätigkeit behauptet wird. Dies ist offensichtlich überzogen. Dass innerhalb der Felder, u.a. der kulturellen, ein Kampf um symbolisches Kapital geführt wird, ist kein schmutziges Geheimnis, so dass, wird es einmal entlarvt, die Hervorbringungen dieser Felder einfach als Illusion entwertet würde. Die in den Kämpfen erprobte *illusio* – der Glaube an das Spiel, seine Einsätze und seine Spielregeln – ist, wie erläutert, vielmehr die praktisch wirksame *Voraussetzung* für den universellen Anspruch der Hervorbringungen der sozialen Felder.

54 Jurt schreibt über die Surrealisten, andere romanistische Studien rezipierend, und legt den Schwerpunkt auf die Homologie zwischen dem literarischen und politischen Feld: „Wenn Breton, Aragon, Eluard, Péret und Unik 1927 im Gefolge des französischen Kolonialkriegs in die Kommunistische Partei eintraten, hatten sie keineswegs vor, sich als Gruppe aufzulösen, und sie legten durchaus Wert auf ihre institutionalisierte Autonomie. Als Avantgarde suchten sie […] die Anerkennung der Äquivalenz ihrer Situation in der literarischen Welt zu den Revolutionären der politisch-kommunistischen Welt.“ Jurt 1995, 236.

55 Bourdieu 1999, 399.

56 Ebd., 134 ff.

gering erscheint. Wenn aber der Akteur in seinem Wirken der unspezialisierten Öffentlichkeit zu viel Tribut zollt, riskiert er seine Stellung im Feld, das ihn ursprünglich mit jener besonderen Autorität ausstattete. Es handelt sich aber bei diesem Spannungsverhältnis von künstlerischer Autonomie und politischer Wirksamkeit um keine Aporie. Bourdieu sah hierin einen strukturellen dialektischen Widerspruch, der für die sich in mehreren Feldern positionierende Figur des Intellektuellen genauso unausweichlich wie konstitutiv und produktiv ist.[57] Der Intellektuelle ist allerdings keine Figur der heutigen Zeit, in der Öffentlichkeit vermehrt durch Marketingtechnologien und Kommunikationsprofis gesteuert wird; zudem ist er eine sehr kulturabhängige Figur französischer bzw. parisischer geistesaristokratischer Provenienz. Der Unterschied zwischen „Sartres Reisetätigkeit als halboffizieller französischer Botschafter von Kuba bis China"[58] und Aleksandr Solženycins, nach der Veröffentlichung des ersten Bandes seines *Archipel Gulag* in Paris erfolgter Ausweisung aus der Sowjetunion nach Frankfurt am Main 1974 – dieser Unterschied lässt wohl die unüberwindliche Kluft zwischen der diskursiven Lufthoheit des französischen Intellektuellen und des *truth telling* (der Parrhesia) des sowjetischen Dissidenten ermessen. Und dennoch, in dem Maße, in dem sich eine Öffentlichkeit in Russland auftut und relative autonome Felder entstehen, wird das generative Schema der Strategie des Intellektuellen, der sich von einer angesehenen Position in den interesselosen, dem Machtfeld antagonistisch gegenüberstehenden Feldern (Kunst, Wissenschaft) zur politischen Öffentlichkeit hinüberlehnt, persönlich verfügbar. Selbst die hier noch zu behandelnde Schriftsteller-Protestfigur Zachar Prilepin, beileibe kein Sartre, spielt dieses Spiel recht gut.

Am Ende dieser theoretischen Überlegungen soll die Gretchenfrage stehen, inwiefern Literatur und Kunst vermögen, in weitere Teile der Gesellschaft zurückzuwirken. Bourdieu erscheint in dieser Hinsicht auf den ersten Blick nicht optimistisch. In seiner *Die feinen Unterschiede* vorbereitenden Studie *Die Liebe zur Kunst* macht er sich zwar einerseits für die Entaristokratisierung des französischen Museumsbetriebs durch popularisierende museumspädagogische Maßnahmen stark[59], die in der Museums-Eventkultur mittlerweile sowieso weit verbreitet sind. Andererseits aber zeigt er sich grundsätzlich skeptisch gegenüber den Initiativen der Kulturinstitutionen und deren Förderung einer emphatisch unmittelbaren Volksbildung; diese erscheint Bourdieu in eine allgemeine

57 Das Paradox des Intellektuellen ist das Ergebnis einer dialektischen Entwicklung des literarischen Felds. Die Autonomie, die Flaubert und Baudelaire für dieses Feld erkämpften – durch ihren Dienst an der reinen Literatur gegen die moralische Indienstnahme der Literatur durch die engagierten Schriftsteller, aber auch mittels ihrer Ablehnung der Einflussnahme des Machtfelds in den Institutionen – münzt sich in Émile Zolas Autorität in der Öffentlichkeit um (vgl. Bourdieu 1999, 210).

58 Moenninger 2005.

59 Vgl. Bourdieu 2006, 140 ff.

Erhöhung des Bildungsniveaus und eine Ausweitung der Schulbildung eingebettet. Für Bourdieu kann allein die Schule grundlegend in den Habitus bildungsferner Schichten eingreifen, um ein kulturelles Bedürfnis zu erzeugen, das in den gebildeten Schichten schon familienintern weitergegeben wird.[60] An dieser Überzeugung hielt Bourdieu sicherlich bis zu seinem Tod fest; dennoch schenkt er in seinen späteren, gegen den Neoliberalismus gerichteten Schriften, in denen er Medien, Kultur und Wissenschaft als Kampffelder um ideologische Hegemonie auffasst, der politischen Kunst unerwartet viel Aufmerksamkeit. 1995 erstellt Bourdieu zusammen mit dem u.a. für seine politischen Arbeiten bekannten Konzeptkünstler Hans Haacke den Gesprächsband *Free Exchange*. Darin lobt er Haackes Meisterschaft im Umgang mit den Medien und befürwortet gar den Skandal als Instrument einer symbolischen Aktion, die die unausgesprochenen Regeln des Spiels der Kunst, deren Freiheit durch ökonomische und politische Einflussnahmen unmerklich beeinträchtigt wird, ans Licht zerren und zerstören kann.[61] Bourdieu setzt Haacke dabei von den „falschen Revolutionären“[62] im literarischen und künstlerischen Feld ab, die zuerst mit krassen Brüchen, vor allem mit politischer Rhetorik glänzen, dabei indes die eigentlichen Neuerer zuerst von links und schließlich, selbst etabliert in den Feldern, von rechts, vom konservativen autonomen Standpunkt aus, angreifen. Diese Figur des „falschen Revolutionärs“ wird implizit immer wieder gegen Anatolij Osmolovskij verwendet und kann so anhand seiner Laufbahn diskutiert werden (ohne dass ihm meine Analyse dabei diese Rolle objektiv nachzuweisen versuchen würde).

Dass Bourdieu der politischen Kunst recht offen gegenüberstand, zeigt der Vergleich mit Peter Bürgers klassisch zu nennender *Theorie der Avantgarde* aus dem Jahr 1974. Bürger sieht in der Avantgarde eine Rebellion gegen die bürgerliche Institution der Kunst. Diese besteht für ihn in einer Abgehobenheit der Kunst von der Lebenspraxis – eine Autonomie, die der Kunst einerseits Freiheit beschert, andererseits ihre gesamtgesellschaftliche Wirksamkeit neutralisiert. Die Künstler der Avantgarde hätten nun eine dialektische Überwindung der Trennung von Institution und Lebenspraxis angestrebt, eine Überwindung, in der die Autonomie nicht verloren gehen, die Kunst vielmehr zum Ausgangspunkt einer Lebenspraxis werden sollte. Das Vorhaben der Avantgarde habe sich indes als Ding der Unmöglichkeit erwiesen. Zum einen hätte die Institution Kunst die avantgardistischen Provokationen selbst institutionalisiert, zum anderen hätte sich eine falsche Aufhebung des Gegensatzes von Kunst und Lebenspraxis in der Warenäs-

60 Vgl. ebd., 154 ff.

61 Vgl. Bourdieu/Haacke 2005, 84.

62 Ebd., 14.

thetik der *consumer culture* vollzogen. Bürgers Verdienst ist es, auf prägnante Weise ein Dilemma der historischen Avantgarde aufgezeigt zu haben.

Bei Bourdieu findet sich eine ganz ähnliche Überlegung zum Dilemma des Avantgardeproduzenten[63], der die auf ihm lastende Geschichte des Feldes spürt:

> […] die Überschreitung, durch die sich die Avantgarde eigentlich definiert, [ist] selbst das Ergebnis einer ganzen Geschichte […] und [wird] unvermeidlich in Beziehung auf das verortet […], was sie zu überholen prätendiert, daß heißt in Beziehung auf alle Überschreitungen, die sich je in der Struktur des Feldes selbst und in dem Raum des den Neulingen auferlegten Möglichen zugetragen haben.[64]

Bourdieu aber expliziert hier die Logik des „Überschreitens". Die Frage ist, wie ausweglos das Avantgarde-Dilemma ist, insofern der Befund des Scheiterns der Avantgarde eben stets die monströsesten Ambitionen der Avantgarde zum Maßstab nimmt, anstatt die Strategien der Avantgarde als Entgrenzungen der kulturellen Felder zu analysieren.[65] Bürger hat seine Kritiker unlängst etwas beschwichtigt und eingestanden, dass manche seiner 1974 geäußerten Formulierungen fälschlicherweise suggeriert hätten, dass die Institution Kunst die Avantgarde unverändert überstanden hätte, was freilich an seiner Grundthese wenig ändert.[66] Die Frage, die sich hier stellt, ist eher, ob man – die Erklärungskraft der Diagnose, die Bürger der historischen Avantgarde gestellt hat, anerkennend und im Gedächtnis behaltend – nicht einen Schritt zurücktreten sollte, um sich nicht in einer Diskussion um die Teleologie von Kunst zu verrennen. Ein anderer Ausgangspunkt wäre, die kulturellen Felder einfach als einen gesellschaftlichen Tätigkeitsbereich anzusehen, in dem – auch in Anknüpfung an Avantgardestrategien – kritische Haltungen oder umgekehrt markt- und machtkonforme Haltungen ausgebildet werden können. Das Dilemma der Avantgarde, das Bürger beschreibt, betrifft die radikalen russischen Künstler in den 1990er Jahren allerdings durchaus: ein Dilemma, resultierend aus dem Widerstreit zwischen dem Wunsch, von den Institutionen – vor allem den westlichen, angeblich progressiven – willkommen geheißen zu werden, und der Sehnsucht jegliche Institutionalisiertheit hinter sich zu lassen.

63 Überhaupt erscheint Bürgers Theorie in einigen Grundprämissen – nur *relativer* Autonomie von Feldern und Autonomie als Neutralisierung der lebenspraktischen Valenz von ästhetischen Produkten – sehr anschlussfähig an Bourdieus Theorie.

64 Bourdieu 1999, 385.

65 Vgl. Jurt 1995, 2 ff. und 254.

66 Bürger 2010, 705.

1.2.2 Politische Positionierungen und Strategien. Methodische Vorbemerkungen

Die vorliegende Arbeit ist eine sozio- und politologisch informierte literaturwissenschaftliche Studie. Close reading von Texten, Bilddokumenten und Film möchte ich, soweit vereinbar mit meinem primären Erkenntnisinteresse, nicht vernachlässigen. Wenn es nützlich und machbar erschien, habe ich das Instrumentarium erweitert, habe nicht nur politik- und sozialwissenschaftliche Studien rezipiert, sondern gerade für literatur- und kunstwissenschaftliche Arbeit eher ungewöhnliche Wege beschritten: zumal literarisch wenig wertvoll wirkende Zeitschriften ausgewertet und Internetblogs für nicht professionelle Rezeptionsweisen von Aktionen und Texten durchforstet. Biographische Daten zu Gruppen wurden zusammengestellt, wenn sie, deren soziales Kapital betreffend, aussagekräftig erschienen, und zu deren Breitenwirksamkeit *data* aus dem Social Web zusammengetragen. Auch Interviews und Korrespondenzen wurden geführt. Mein Bekenntnis, dennoch eine vorwiegend literaturwissenschaftliche Arbeit geschrieben zu haben, wird vielleicht den Leser überraschen, dem meine häufigen Berufungen auf die Theorie Bourdieus nicht in mein Feld zu passen scheinen. Ich hoffe indes, dass meine Untersuchung dahingehend überzeugt, dass man auf das Ideal von Wissenschaftlichkeit, das in Bourdieus Theorie einer sozialen Praxis vorliegt, auch von einer literatur- bzw. kunstwissenschaftlichen Seite zugehen kann.[67] Um in dieser Situation eine offene Haltung (auf der Seite des Soziologen wie des Literaturwissenschaftlers) zu erzeugen, sei festgehalten, dass Bourdieu keine positivistische Wissenschaftsauffassung vertritt. Sein zentraler Ausgangspunkt ist, literatursoziologisch gesehen, die Überwindung der Kluft zwischen einer werkimmanten und einer werkexternen Analyse.[68] Dies lenkt auch die Arbeit hier zuvorderst in eine literatur- bzw. kunstgeschichtliche Richtung. Die doppelte Analyse des Felds, die Bourdieu vorschlägt, bezieht sich einerseits auf die Rekonstruktion der Struktur der Positionen im jeweiligen sozialen Feld, andererseits auf die Rekonstruktion des strukturiert-strukturierenden, also der Logik der Distinktion gehorchenden Raums der künstlerischen Äußerungsakte oder Positionierungen. Positionierungen sind für Bourdieu „literarische oder künstlerische Werke […], aber auch politische Handlungen und Reden, Manifeste oder polemische Schriften usw."[69]. So kann man das bourdieusche holistische Ideal einer Wissenschaft der künstlerischen Werke als stereometrische Sichtweise bezeichnen zwecks synergetischer Vereinigung zweier Sichtweisen

67 Bourdieus Texte – an deren schillernde Mulitifokalität ich mit meiner Arbeit freilich bei weitem nicht heranreiche – wurden als „pastiche" bezeichnet: „Anecdotes, philosophical digressions, empirical ‚data,' sometimes torturous theorizing, intriguing speculations, and literary conceits are unexpectedly juxtaposed, provoking a reading on various levels" (Foster, 1986, 107).

68 Vgl. Jurt 1995, 74 und 106.

69 Bourdieu 1999, 366. „Stellungnahmen" bei Jurt 1995, 86.

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

auf das künstlerische Schaffen: für, auf der einen Seite (in extremis[70]), eine empirische oder positivistische Literatursoziologie (Literaturpreise, Institutionen, Auflagenhöhen etc.) und, auf der anderen Seite, für eine Literatur- und Kunstwissenschaft, die nicht nur strukturalistisch-textimmanent operiert, sondern auch mit der Poetik und Rezeption der Werke die feldinterne Perspektive berücksichtigt. Die vorliegende Arbeit trägt den Begriff „Positionierungen" im Titel, weil sie, von der Literatur- und Kunstwissenschaft kommend, literarische und künstlerische Praktiken beleuchten möchte, die als politische Strategien in Literatur und Kunst seit dem Ende der Perestroika ausgebildet worden sind.

Die „Positionierungen" (Werke und Stellungnahmen) ordnen sich in einem Raum differenziell-strukturell (distinktiv) an. Auf die von sozialen Faktoren geprägten Standorte der Produzenten in den kulturellen Feldern beziehen sie sich gemäß der Logik der Homologie, nicht der einer Prädetermination.[71] Wie Bourdieu werkimmanenten Analysen misstraut, lehnt er die pseudomarxistische Analyse ab, die auf der Basis der Klassenherkunft eines Produzenten ideologische Gehalte in den Werken entdecken will und hofft, soziale Gruppen dauerhaft mit bestimmten künstlerischen Gattungen korrelieren zu können: denn welche und wann diese als links oder rechts, proletarisch oder bürgerlich gelten werden, gehorcht einer relativ autonomen Logik des Felds, auf die hin ein Akteur sich bei seinem Feldeintritt gemäß seiner Möglichkeiten positionieren muss.[72] Im Prinzip nimmt die Gesamtheit der Existenzbedingungen eines Produzenten Einfluss auf die Form der Stellungnahmen; eine Analyse muss daher konkrete Vermittlungsebenen finden, wie soziale und gesellschaftliche Bedingungen auf die Positionierungen Einfluss nehmen. Diese Forderung ist verwandt mit der Stoßrichtung des russischen Formalisten Boris Ėjchenbaum (1969), der Ende der 1920er Jahre – als die Formalisten sich unter heftigem Beschuss von Seiten der vulgärmarxistischen Literatursoziologie befanden – mit der Theorie des „literarischen Lebens" *(literaturnyj byt)* einwandte, man müsse diejenigen biographischen Fakten ausfindig machen, die auf die Arbeitsweise und die Form des Werks Einfluss nehmen, um damit das spezifische Interesse der Disziplin der Literaturwissenschaft hervorrufen zu können. Um ein Beispiel aus dieser Arbeit

70 Extrempositionen sind, die deutsche bzw. die französische Tradition repräsentierend, die Literatursoziologie Hans Norbert Fügens (vgl. Jurt 1995, 25) und der Positivismus Robert Escarpits (vgl. Jurt 1995, 39 ff.).

71 Vgl. Bourdieu 1999, 369.

72 Ein einfaches Beispiel: Allgemein gedacht, ist Lyrik ein gehobenes Genre; im Proletkult nach der Oktoberrevolution aber setzte man viele Hoffnungen in die proletarische Dichtung. Tynjanov sah es ähnlich und beeinflusste mit großer Sicherheit Bourdieu, der im von Julia Kristeva mit dem russischen Formalismus infizierten Paris sich etablierte. Zum „literarischen Faktum" („literaturnyj fakt") schrieb Tynjanov: „Eine Gewehrkugel kann man nicht nach Farbe, Geschmack oder Geruch, sondern nur mit Blick auf ihre Dynamik beurteilen (Tynjanov 1969, 402 f.: „Нельзя судить пулю по цвету, вкусу, запаху. Она судима с точки зрения ее динамики").

https://doi.org/10.7788/9783412508364

anzuführen: Es werden viele soziale und politische Faktoren genannt werden, die die Strategie der Delegitimierung des politischen Felds durch die Gruppen um Anatolij Osmolovskij bestimmten, aber seine persönlichen Erfahrungen im Bereich der Polittechnologie (des Politikberater-Business') waren sicherlich höchst einschneidend. Bourdieus Theorie erscheint umfassend genug; sie ermöglicht oft eine Neubewertung von Fakten und verlangt kaum je eine ganz andere Methode.

Eine Wissenschaft der kulturellen Produkte hat idealerweise drei Ebenen: erstens die Analyse, wie das jeweilige kulturelle Feld sich mit dem Machtfeld überlagert und wie es von diesem beeinflusst wird. Zweitens ist der Standpunkt des Produzenten zu den anderen einflussreichen Positionen des Felds zu rekonstruieren. Drittens kann die Genese des Habitus des Akteurs beschrieben werden.[73] Dies umfasst das Verständnis der Struktur der künstlerischen Äußerungsakte, die im Raum möglicher Positionierungen vollzogen werden. Die Positionierungen verdichten sich, über längere Zeiträume betrachtet, zu beschreibbaren Strategien, mit denen Akteure im jeweiligen Feld um Legitimität und Dominanz kämpfen. Diese Arbeit konzentriert sich dabei auf *explizit* politische und engagierte Positionen, darauf, wie sie sich im Verhältnis zum Machtfeld abgrenzen und zudem darauf, wie sie sich *voneinander* abgrenzen – wobei die ergriffenen Strategien mehr oder weniger bewusst sein können. Als weiter unten zu explizierendes Beispiel kann hier angeführt werden, dass Dmitrij Vilenskij (von der Gruppe Chto Delat) einerseits auf routinierte Art und Weise, aktivistische Experimente in der Kunst rechtfertigt, andererseits aber auch die Strategien von Chto Delat gegenüber denjenigen der Künstlergruppe „Vojna" abzugrenzen sucht. Eine Entscheidung über den Bewusstseinsgrad einer Strategie und darüber, ob diese nun als idealistisch oder gewinnmaximierend zu betrachten ist, kann die Analyse dabei oft kaum leisten, besser hält man sich mit Bourdieu daran, „die Alternative Unschuld oder Zynismus zu bannen"[74]. Dies ist in einer Arbeit, die politische Strategien untersucht, besonders wichtig. Ansonsten verirrt man sich als Interpret leicht und reduziert eine Aktion wie das *Punk-Gebet* von Pussy Riot einfach auf eine opportunistische Strategie maximaler Akkumulation symbolischen Kapitals durch einen Tabubruch. Bourdieu kritisierte ein derartiges Vorgehen als einen „mit einer Art ‚Küchensoziologie' bewaffnete[n] Thersitesblick, der dazu dient, die Intentionen von Konkurrenten auf ihnen unterstellte Interessen zu reduzieren und sie damit zu diskreditieren."[75]

---

73 Vgl. Bourdieu 1999, 340.

74 Ebd., 430.

75 Bourdieu 1999, 430. Thersites ist eine Gestalt aus Homers Ilias, die alle als eitel verspottet und nichts Heroisches gelten lässt.

https://doi.org/10.7788/9783412508364

Diese Arbeit könnte mit gutem Recht statt „Positionierungen“ auch den Begriff „Positionen“ im Titel tragen, denn obwohl ich hoffe, dass die politischen Strategien, die ich identifiziert habe, allgemein genug sind, um andere Untersuchungen anzuregen, werden sie doch das Ergebnis einer Analyse von bestimmten, über längere Zeiträume auskristallisierten politischen Standpunkten sein, die signifikante Akteure in ihrer Laufbahn in der einen oder anderen Phase der postsowjetischen Geschichte eingenommen haben (oder einnehmen); eine Laufbahn ist eine sukzessive Folge von Positionen, in der ein Akteur sozial altert.[76] Da künstlerische Revolutionen durch das Auftreten neuer Akteure im Feld bewirkt werden können[77], führen gesellschaftliche Umbruchszeiten mit Verzögerung zu drastischen Neuerungen von Positionierungen. Der hier zugrunde gelegte Untersuchungszeitraum kennt derer viele: zumindest jedoch das Ende der Perestroika (1991) und die konservative, autoritäre Wende in Russland 1999.

Der zweite, dritte und vierte Hauptteil dieser Arbeit behandelt wichtige Entwicklungslinien in den kulturellen Feldern des postsowjetischen Russlands, aber auch Linien in ihrer Grenzüberschreitung hinüber ins politische Feld. Die Titel dieser Hauptteile sind als Oberbegriffe zu verstehen, mit denen auf allgemeinere Weise künstlerische Strategien bezeichnet werden. Nichtsdestotrotz realisieren sich diese bei den einzelnen untersuchten Akteuren immer anders, vor allem, weil sie auf sehr unterschiedliche Art und Weise und zu verschiedenen historischen Zeitpunkten in den Feldern Position beziehen. So beerben etwa, wie im zweiten Teil herausgestellt werden wird, die Kunst-Aktivisten in ihren künstlerischen Strategien und zudem in ihrer im Feld marginalen Position in vielerlei Hinsicht die Moskauer Aktionisten; dennoch unterscheidet sich die Strategie der vom Feld der Kunst ausgehenden Delegitimierung des politischen Felds aufgrund des gewandelten Einflusses des Machtfelds in den 1990er Jahren merklich von derjenigen, die sich an der Wende von den 2000er zu den 2010er Jahren beobachten lässt. Die Bewertung der radikalen Neulinge („Vojna“, Pussy Riot) durch die gealterten Radikalen (Osmolovskij, Ter-Ogan’jan) gibt darüber beredt Aufschluss.

Es wäre ein Missverständnis meines Vorhabens, in den Oberbegriffen, die den Teilen der Arbeit voranstehen, poetologische Definitionen von Strategien zu sehen, mittels

---

76 Folgende Definition der Laufbahn findet sich bei Bourdieu: „Jede gesellschaftliche Laufbahn ist als durch die Dispositionen des jeweiligen Habitus geprägte, besondere Art und Weise zu verstehen, sich im sozialen Raum zu bewegen; insofern jeder Platzwechsel in Richtung auf eine neue Position eine mehr oder weniger umfangreiche Gruppe wechselseitig austauschbarer Positionen ausschließt und daher eine unumkehrbare Verengung des Fächers der Möglichkeiten mit sich bringt, markiert er eine Etappe im Prozeß sozialen Alterns, das sich an der Anzahl jener Entscheidungen bemessen ließe, an den Verzweigungen des Baums mit den ungezählten toten Ästen, in dem sich die Geschichte eines Lebens darstellen ließe.“ Ebd., 410.

77 Vgl. ebd., 370.

https://doi.org/10.7788/9783412508364

derer Kunst oder Literatur politisch wird. Die untersuchten Positionen sind keine Rezepte. Sie ermöglichen selten (nicht einmal im Falle Limonovs) die Einschätzung, ob sie politisch effektiv waren. Die Positionierungen sind im Feld ja in Diskurse eingehüllt, die viel Widersprüchliches zutage fördern (bestimmt im Falle Limonovs). Das heißt nicht, dass diese Arbeit – wie etwa im Falle der Rezeption des Romans *San'kja* von Zachar Prilepin – nicht die Frage aufwirft, ob das Werk als politisches Manifest und/oder als Literatur Begeisterung erzeugte. Die Wirkung von politischen Strategien hängt aber drastisch von der Reaktion des Machtfelds ab, wie gerade das *Punk-Gebet* zeigt. Der im politischen Feld hervorgebrachte Habitus des Politikers befähigt ihn vor allem, über Ideen (unterschiedlicher Qualität) Gruppen zu organisieren, wobei es um die „Mobilisierung der größten Zahl"[78] geht. Im Falle von politischen Strategien in Literatur und Kunst kann man ebenfalls die Frage der Breitenwirksamkeit abschätzen und diskutieren; der präzise empirische Nachweis eines politischen Mobilisierungsfaktors wird aber in den seltensten Fällen möglich sein.

Relativ früh fielen in der notwendigen Abgrenzung meines Themas Entwicklungen in der Romanliteratur im Untersuchungszeitraum weg. Da Nationen (und Imperien) ihre Identität über Gründungsnarrative, politische Feind-Narrative[79] oder gar Verschwörungstheorien[80] stabilisieren, ist der Roman, zumal in geschichtlichen Umbruchzeiten, ein prädestinierter Schauplatz für das Ringen verschiedener Geschichtsdeutungen. Hier sind vor allem die literarischen Schlachten um Russlands Vergangenheit oder Zukunft als Imperium zu nennen[81] sowie ein Aufblühen des Genres der Anti- bzw. Dystopie.[82] All dies wird hier nicht behandelt werden, wie auch der Roman als großer Weltentwurf keine Rolle spielen wird. Die Interpretation von Zachar Prilepins *San'kja* (2007) – ein eher klassischer Roman – bildet in dieser Arbeit in gewisser Weise schon eine Ausnahme. Man könnte *San'kja* als eine Auseinandersetzung mit in der zeitgenössischen Literatur (etwa durch Dmitrij Bykov) vertretenen Geschichtsmodellen betrachten. Mich aber wird eher das Bild des *jugendlichen Revolutionärs*, des Romanhelden, im Verhältnis zur Inszenierung der politischen Autorenpersönlichkeit Prilepin interessieren. Die Konzentration auf literarische und künstlerische Strategien, die in einer Schnittmenge mit oder in einem Spannungsverhältnis zum politischen Aktivismus des Autors stehen, resultieren für diese Arbeit in einem genremäßig und medial vielfältigen Korpus: künstlerische und politische Aktionen, Lyrik und Essayistik, autobiographische und dokumentarische Pro-

78 Bourdieu 2010b, 60.
79 Vgl. weiterführend Koschorke 2002, 2005 und 2007.
80 Vgl. weiterführend Caumanns/Niendorf 2001.
81 Vgl. weiterführend Golynko-Vol'fson 2003.
82 Vgl. dazu stellvertretend Čancev 2007 – Krier 2011 – Schwartz/Weller 2011.

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

sa, Musik-/Videos und Videokunst. Einen Überblick über politische und ideologische Positionierungen in der Kultur des postsowjetischen Russlands gibt die Arbeit indes nicht, denn die Absicht einer theoretisch weiterführenden, sorgfältigen Beschreibung von Trajektorien zwischen kulturellen und politischen Feldern sowie den jeweiligen Brechungseffekten beim Übertritt (oder dem Hin- und Herwechseln) von einem Feld ins andere, setzte die Beschränkung auf wenige Akteure voraus.[83]

Auch innerhalb der Entwicklungslinien, die ich entworfen habe, bleiben viele Akteure unerwähnt, die in ästhetischer Hinsicht eine Untersuchung verdient hätten. Es gibt sehr viele talentierte und idealistische Autoren und Künstler im Umfeld des behandelten Politikpoeten Medvedev und des Kollektivs Chto Delat. Für die, die ich kennenlernen durfte und die sich hier nicht wiederfinden, kann ich nur das diese Arbeit theoretisch lenkende Interesse geltend machen, das bestimmte nicht immer an Qualität orientierte Auswahlverfahren nötig machte.[84]

---

83 Als komplementäre Lektüre zu dieser in die Tiefe gehenden Arbeit sei Ulrich Schmids Abhandlung *Technologien der Seele* empfohlen (Schmid 2015a). Als beharrlicher Rezensent für die *Neue Zürcher Zeitung* hat Schmid sich einen ausnehmend breiten Überblick über die russische Gegenwartskultur erworben.

84 Verwiesen sei daher auch auf den Katalog *Post-Post Soviet? Art, Politics & Society in Russia at the Turn of the Decade* (Budrajtskis u.a. 2013) sowie auf den zweiten *MediaUdar*-Band (Volkova 2015), in denen weitere politische Positionierungen in der Kunst vorgestellt werden.

2 Vom Moskauer Aktionismus zum Kunst-Aktivismus: Strategien der Delegitimierung von Institution, Machtfeld und politischem Feld

Schicken wir der Aufgabenstellung des ersten Teils der Arbeit eine kurze Montage voraus.

Am 18. April 1991, ein gutes halbes Jahr vor dem Ende der Sowjetunion, legten sich dreizehn Männer und Frauen auf die Pflastersteine des Roten Platzes unweit des Lenin-Mausoleums, um mit ihren Körpern ein Wort mit drei Buchstaben zu bilden: ХУЙ – *Schwanz*. Die Aktion *Ė.T.I.-Text* begann um ca. 14 Uhr und wurde bereits eine Minute später von der Polizei beendet. Die Ausführenden, Mitglieder der Künstlergruppe Dviženie Ė.T.I. – Ėkspropriacija territorii iskusstva (d.h. Diese – Bewegung der Enteignung des Territoriums der Kunst) – sowie einige Punks, welche die Künstler unweit des Arbats, am Gogol-Denkmal, aufgelesen hatten, um die für die Bildung der Buchstaben notwendige Teilnehmerzahl zu erreichen, wurden zur nächstgelegenen Wache abgeführt. Dort suchten die Polizeibeamten laut der Wochenzeitschrift *Ogonek* in der Befragung des Kopfs der Gruppe, Anatolij Osmolovskij, zu ermitteln, ob es sich hier um eine politische Aktion oder um eine Störung der öffentlichen Ordnung *(chuliganstvo)* (siehe Abb. 3) gehandelt habe.[1]

Schnitt. Fast zwanzig Jahre später:

In der Nacht vom 13. zum 14. Juni malten die Aktivisten von „Vojna" gegen 1:30 Uhr auf die gesamte Fläche des südlichen Flügels *(Admiraltejskaja storona)* der sich gerade öffnenden Litejnyj-Brücke in Petersburg einen ca. 65 Meter langen Phallus, der vom nahe gelegenen Petersburger Hauptquartier des russischen Inlandsgeheimdienstes FSB *(Federal'naja služba bezopasnosti)* aus gut sichtbar war. Die in bemerkenswerter Geschwindigkeit durchgeführte Aktion *Chuj v PLENu u FSB* (auch: Chuj v PLENu u KGB; Schwanz, in Gefangenschaft beim FSB/KGB) wurde angeblich von Mitgliedern der Uličnyj Universität (Öffentliche Universität) unterstützt, der sozialistischen Bewegung Dviženie soprotivlenija imeni Petra Alekseeva (DSPA) und einer eher obskuren Künstlergruppe namens ChUJaK. Das 2015 bei einem Unfall bei Holzarbeiten verstorbene „Vojna"-Mitglied Lenja „Ebnutyj" Nikolaev („Abgefuckter", „Verrückter") wurde bei dieser Aktion festgenommen, aber nach weniger als zwei Tagen wieder freigelassen. Die Interpretation der Aktion mittels ihrer Benennung bei You Tube – „Chudožniki ebut FSB chuem" („Künstler ficken den FSB mit einem Schwanz") – ist voll und ganz adäquat. Muss man mehr sagen zur Aktion der Petersburger Fraktion von „Vojna" als

1 Vgl. Ogonek 2007, 52

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

dass die Aktion sich durch eine monolithische, ikonische Monumentalität auszeichnet, die sich in ihrer tausendfachen Rezeption im Internet widerspiegelt (siehe Tab. 2)? Vielleicht noch Folgendes: Das teilweise groß geschriebene Wort „PLENu“ (Gefangenschaft), welches laut Nikolaev ein Akronym aus der Verbrechersprache übernehmen würde – „Haut den Spitzeln, den verfickten Aufsehern auf die Fresse“[2] – geht in die gleiche semantische Richtung. Die Aktion ist nicht mehr und nicht weniger als eine „Kriegserklärung“ („Ob“javlenie vojny“) an die Adresse des mächtigen Geheimdienstes FSB, wie Ėpštejn ausführt (siehe außerdem Abb. 4).[3]

In zwanzig Jahren hat sich in Russland anscheinend wenig verändert. Dies scheint ausgedrückt durch die Montage der beiden Aktionen von 1991 und 2010, die, den im ersten Teil der Arbeit untersuchten Zeitraum absteckend, mit ähnlich drastischen künstlerischen Mitteln aufwarten. In der Tat: Genau wie die Moskauer Aktionisten bedienen sich die Kunst-Aktivisten derbster Sprache zur Delegitimierung der herrschenden Regime – des im Zerfall begriffenen sowjetischen (1991) und des wieder autoritären Regimes Putins (2010). Die verglichenen Aktionskunstgruppen arbeiten hier auch beide außerhalb des White Cube und kooperieren sogar beide mit marginalen politischen bzw. subkulturellen Gruppen in ihrer Ent- oder Aneignung des „semantisch hochbesetzt[en] [Raums] des Zentrums“[4]. Und offensichtlich richten sich ihre Strategien der Delegitimierung nicht nur gegen den politischen, sondern stellen gleichzeitig den künstlerischen Betrieb infrage.

Nichtsdestotrotz ist die obige Montage eher als Kontrastmontage denn als Überblende aufzufassen, hat sich in der Russischen Aktionskunst in den dazwischenliegenden zwanzig Jahren doch einiges getan. Der Moskauer Aktionismus ist eine schwer beschreibbare grenzüberschreitende Kunstpraxis der 1990er Jahre. Einerseits wirken seine Provokationen kalkuliert – als wollten sich hier junge Künstler schnell einen Namen machen, Fuß fassen in den sich neu fundierenden Kunstinstitutionen. Andererseits wirken die Künstler versponnen: Indem sie halbverdaute Brocken westlicher Kontrakultur und Mythen der Avantgarde weiterschleppen, proben sie die Meuterei auf dem Narrenschiff, dem das Russland der 1990er Jahre gleicht. Einerseits gaben sie der bald eintretenden Desillusionierung über die Entwicklung der Gesellschaft und des neuen, vermeintlich demokratischen politischen Systems Ausdruck; andererseits schienen sie sich häufig genug den Mechanismen der Gesellschaft zu beugen und anzupassen. Marx hielt einst den kapitalistischen Ursprungsmythen von den besonders fleißigen und sparsamen Individuen, die im Unterschied zu anderen Kapital akkumulierten, seine Version der

2 Plucer-Sarno 2010b: „Pizdec ljagavym [sic!], Ebanym Načal’nikom“.

3 Ėpštejn 2012, 169.

4 Drews-Sylla 2012, 109 f.

ursprünglichen Akkumulation entgegen: Gewaltsame Landnahme und Enteignung der Produktionsmittel hätten die Mehrheit von einer Minderheit abhängig gemacht. Diese Geschichte gleicht in vielen Punkten der Privatisierung des sowjetischen Volkseigentums im Russland der 1990er Jahre.[5] Spiegelt sich in der brutalen Hau-drauf-Manier und der simulakrenhaften Rhetorik der Moskauer Aktionisten nicht bildlich der Verteilungskampf einer Gesellschaft wider, die sich in einem per *Schocktherapie* eingeführten Raubtierkapitalismus selbst zerfleischte und mit einer von Machtkämpfen ausgehöhlten demokratischen Fassade präsentierte? Diesem Bild des Moskauer Aktionismus widerspricht jedoch wiederum der Umstand, dass heute viele kritische Kulturschaffende (u.a. Dmitrij Vilenskij von Chto Delat und Kirill Medvedev) die Moskauer Aktionisten als Ausgangspunkt der linken Kunst im postsowjetischen Russland anerkennen.

So ambivalent und halbgar der Moskauer Aktionismus zu sein scheint, so eindeutig und glasklar erscheint die Verwendung künstlerischer Mittel im Kunst-Aktivismus der 2000er Jahre: Fuck Putin! Fuck the KGB! Fuck the Patriarch and the Oligarchs!

In der Tat besteht dieser Gegensatz fort, und doch war der Moskauer Aktionismus immer irgendwie politisch und gegen Ende der 1990er Jahre mehr als je zuvor. die künstlerisch-politische Ambivalenz ging im Laufe der 1990er Jahre nicht verloren. Aktionen wie die Kampagne *Protiv vsech (Gegen alle)*,[6] in der Osmolovskij gegen die Wahl von Repräsentanten Front macht, oder Avdej Ter-Ogan'jans Aktion *Junyj bezbožnik (Junger Gottloser)*[7]*,* in der Ikonen geschändet werden, bleiben doppelt kodiert. Sie sind einerseits verhuscht, selbstreferenziell und künstlerisch – andererseits mutig, provokatorisch und politisch. Dass diese Aktionen zu Scharnieren zwischen dem Moskauer Aktionismus und dem Kunst-Aktivismus wurden, liegt meiner Meinung nach nur zum Teil an den provokatorischen Intentionen der Künstler, zum größeren Teil aber daran, dass Institutionen wie die Kirche und der FSB, die angesichts des sich bereits abzeichnenden autoritären Rollbacks in Russland Morgenluft schnupperten, jetzt nicht mehr Gleichgültigkeit mimten und die Provokationen richtig ernst nahmen. Vielleicht handelte es sich hierbei um ein wechselseitiges Verstehen – auch die Künstler zogen unmerklich die Schrauben etwas an. Der fast vergessene Geruch der Gefahr liegt 1998/99 wieder in der Luft, und

5 Kagarlickij (2002, 30 f.) weist allerdings darauf hin, dass noch das Theorem der ursprünglichen Akkumulation für die ökonomischen Prozesse im Russland der 1990er Jahre als euphemistisch zu bezeichnen ist. So gewaltsam und manipulativ die Methoden auch waren, mit denen mafiaartige Strukturen, zum großen Teil gebildet aus Vertretern der alten Nomenklatura, sich das sogenannte Volkseigentum aneigneten, so wenig führte dies (wie im Westeuropa des 16. Jahrhunderts) zur Konsolidierung kapitalistischer Produktionsverhältnisse, überwogen doch hier Spekulation und Kapitalflucht.

6 Siehe dazu Kap. 2.3.5.

7 Siehe dazu Kap. 2.4.1.

gut zehn Jahre später kämpft eine Künstlergruppe („Vojna“) wieder gegen das Komitee für Staatssicherheit (KGB), wie einst in der Sowjetunion. Der Geheimdienst heißt jetzt FSB, aber die neuen Dissidenten glauben genug Anhaltspunkte zu haben, um die Umbenennung zu ignorieren. Zumindest tun sie so, als wäre Russland heute nicht viel freier als zu sowjetischen Zeiten. Einerseits erfüllt die Leugnung des Unterschieds ihren guten Zweck im Freiheitskampf, andererseits schrumpft – nun in Zeiten des Kriegs erst recht – der Unterschied immer weiter zusammen.

Der vorläufige Kulminationspunkt der Entwicklung des Kunst-Aktivismus war der Prozess gegen Pussy Riot. Die feministische Künstlergruppe, deren Entstehung eng mit „Vojna“ verbunden war, tauchte in ihrer kometenhaften Laufbahn noch tiefer in die Umlaufbahn der Oppositionsbewegung gegen das System Putin ein als die Vorgänger-Gruppe.

Zwischen Osmolovskijs Mutterfluch vor dem Lenin-Mausoleum und den Flüchen der Frauen in Sturmmützen in der Christ-Erlöser-Kathedrale ist freilich auf dem künstlerischen Feld einiges passiert. Osmolovskijs Gang an die frische Luft war auch Folge dessen, dass die alten sowjetischen Kulturhäuser nur noch für Geld zu bespielen waren bzw. wenn ein Gewinn zu erwarten war. Osmolovskij war jedoch von Anfang an in ein System künstlerischer Institutionen integriert, das sich zumindest bis zur Mitte der 1990er Jahre durchaus dynamisch und interessant entwickelte.[8] Geld war wenig zu machen für Künstler seiner Generation, dafür waren die Diskussionen intensiv und auch der Westen interessierte sich für die Kunst aus Moskau. Die zentripetale Dynamik des Radikalismus, die einen Künstler in den politischen Untergrund führen kann, war bei Osmolovskij eigentlich recht schwach ausgeprägt. Und so wird ihm heute vorgeworfen, er habe mit seiner erfolgreichen Integration in den Kunstmarkt etwas überbremst oder er wäre schon immer ein „falscher Revolutionär“[9] gewesen. „Vojna“ positionierte sich 2007 am Rande eines ausdifferenzierteren, kommerzielleren und wieder sehr zensierten Kunstbetriebs.[10] Ihr radikaler Heroismus und der Widerstand von Seiten der Staatsmacht schaukelten sich gegenseitig bis zu dem Punkt hoch, an dem sie durch das Anzünden eines Gefängnistransporters als Geschenk an Polit-Gefangene bewusst und endgültig für die Illegalität optierten.

8 Vgl. Frimmel u.a. 2012, 34 f.
9 Ein Terminus von Bourdieu. Siehe zur Frage nach Osmolovksijs Wende Kap. 2.4.3.
10 Frimmel u.a. 2012, 36 ff.

https://doi.org/10.7788/9783412508364

2.1 Die Frage nach dem Politischen im „Moskauer Aktionismus"

2.1.1 Zwischen politischer und künstlerischer Provokation

Nachdem die Gruppe Ė.T.I. für das auf den Roten Platz gelegte Schimpfwort an jenem Apriltag 1991 festgenommen worden war, tat Mitorganisator Grigorij Gusarov gut daran, gegenüber einem Reporter der Zeitung *Megalopolis Ėkspress* die politischen Konnotationen der Aktion mit dem Hinweis ihrer Zugehörigkeit zur Jahrhunderte alten Lachkultur *(smechovaja kul'tura)* zu leugnen, wurde doch ein Strafverfahren nach §206, Abs. 2 Strafgesetzbuch der Russischen Sozialistischen Föderativen Sowjetrepublik (RSFSR) eröffnet: Es läge eine Störung der öffentlichen Ordnung vor, eine Störung, die sich durch besondere Niedertracht und Zynismus auszeichne – ein Verbrechen, das mit einer Strafe von bis zu fünf Jahren Haft geahndet werden konnte. Insbesondere war Gusarov bemüht, die Interpretation zurückzuweisen, es habe sich bei der Aktion um eine Beleidigung des Sowjetheiligen Lenin gehandelt. Dieser Eindruck sei lediglich durch die falsche Wahl der Perspektive – mit dem Lenin-Mausoleum im Hintergrund – durch den Fotografen der Tageszeitung *Moskovskij Komsomolec* für das emblematische Foto entstanden.[11]

Obwohl die Beleidigung Lenins zu der Zielsetzung der „allgemeinen Deideologisierung mittels der Schocktechnik und des Einsatzes der Gegenkultur im Alltagsleben" (gegenüber der Zeitung *Stolica*)[12] zu passen scheint, gewinnt die Leugnung jenes Motivs der „Führerbeleidigung" indes dadurch an Glaubwürdigkeit, dass Osmolovskij noch heute, ohne Not, auf seiner in den letzten Jahren aufgebauten Internetpräsentation die Leugnung bekräftigt.[13] Vielmehr wäre die Aktion zeitlich abgestimmt gewesen mit dem wenige Tage zuvor in Kraft getretenen Gesetzes zur Moral („zakon o nravstvennosti"), das u.a. den Gebrauch obszöner Lexik an öffentlichen Orten verbot.[14] Das eigentliche Faszinationsmoment scheint jedoch die karnevaleske Form selbst zu sein: die Konfrontation des hierarchisch Höchsten, des politisch-geographischen Zentrums der Sowjetunion, mit dem Niedrigsten, dem tabuisierten Wort schlechthin.[15] Dabei kann noch

11 Vgl. Alekseev 2007, 53

12 Vgl. Kudjakov 2007, 53: „за всеобщую деидеологизацию посредством эпатажа и внедрения контркультуры в обыденную жизнь".

13 Vgl. Osmolovskij 2010 ff.e.

14 Ebd. Zur Aktion *Ė.T.I.-Text* im Kontext der Aufwertung obszöner Sprachpraktiken in der Perestroikas vgl. Drews-Sylla 2012, 136 f. Zum juristischen Nachspiel eines kurz vor dem Putsch gegen Gorbačev eingestellten Verfahrens gegen Osmolovskij und vor allem Gusarov wegen „Huliganstvo" („Störung der öffentlichen Ordnung") vgl. Baskova 2015, 40 f.

15 Vgl. Osmolovskij 2010 ff.e.

mitgedacht werden, wie Sylvia Sasse betont, dass der Rote Platz den zentralen Ort der theatralen Inszenierungen staatlicher Macht darstellt.[16] Insbesondere kann an die Praxis der buchstäblich kollektiven Verkörperung von ideologischen Losungen bei sowjetischen Massenveranstaltungen erinnert werden.[17]

Man erkennt in der Aktion *Ė.T.I.-Text* eine paradoxe oder zumindest spannungsreiche Grundkonstellation: Es können in ihrer Deutung eine ganze Reihe politischer Konnotationen angeführt werden, tatsächlich aber lässt sich die politische Zielsetzung der Aktion nur bedingt artikulieren. Diese Aktion, die von Anfang an als eine Art radikaler Protest aufgefasst wurde, der eine breite Öffentlichkeit über die Massenmedien suchte, drückt in gewisser Weise eher das Begehren zu protestieren selbst aus – vor dem Hintergrund des Zerfalls der repressiven politischen Ordnung der UdSSR einerseits und einer zum Erliegen kommenden Perestroika-Protestkultur andererseits.

Diese Aktion positioniert sich jedoch auch im künstlerischen Feld der sich auflösenden Sowjetunion: als Weiterführung bzw. Bruch mit einer inoffiziellen künstlerischen Praxis, die im Hinblick auf eine breite Öffentlichkeit nur esoterisch genannt werden kann. Wie Osmolovskij (2010 ff.e) zugibt, konnte die postkonzeptualistische Gruppe Muchomory (Fliegenpilze) zu Recht die Autorschaft für die Idee reklamieren, das dreibuchstabige Schimpfwort mit ihren Körpern zu schreiben. Diese aber verletzten, das Wort legend, lediglich eine jungfräuliche Schneefläche und nahmen dabei parodistisch auf die Konzeptualisten Kollektivnye dejstvija (KD, Kollektive Handlungen) und ihre Praxis Bezug, die Schneefelder vor den Toren Moskaus als Ausgangspunkt für ihre Aktionen zu nehmen.[18] Ganz in diesem Sinn hat Gesine Drews-Sylla in ihrer ausgezeichneten Monographie über den Moskauer Aktionismus eine zentrale Feststellung über seine Zwitterhaftigkeit gemacht: Die Aktionen stellten sowohl Irritation des Systems der Kunst als auch die Reflexion kunstexterner Prozesse dar.[19] Die Aktion *ĖTI-Tekst,* die chronologisch bereits in der Mitte des Schaffens der von Juli 1990 bis 1992 aktiven Künstlergruppe Ė.T.I. markiert und derer man aufgrund ihres offensiven Eindringens in den staatlich kontrollierten öffentlichen Raum dennoch als Fanal der radikalen Kunst der 1990er Jahre gedenkt, ist paradigmatisch für eine spannungsvolle Verschränkung. Mit der Entgrenzung der Kunst in den öffentlichen Raum bekam dieser auch immer den Charakter eines Kunstraums, eines Territoriums der Kunst. Die Rede vom öffentlichen Raum ist dabei indes eine nachträgliche. Osmolovskij hat zurückgewiesen, dass ein solcher Diskurs bekannt war und in der Motivation der Aktion eine Rolle gespielt

16 Für weitere Aktionen aktivistischer Künstler an diesem Ort vgl. Volkova 2016, 29 f.

17 Vgl. Sasse 1999, 1 f.

18 Vgl. Osmolovskij 2010 ff.e u. Weitlaner 1999, 236.

19 Drews-Sylla 2011, 44

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

habe. Der viel praktischere Grund für die Verlegung ihrer Aktionen auf den Roten Platz – das erste Mal im Oktober 1990 bei Dreharbeiten für den geplanten Film *Cena 2.20* (*Preis 2.20*)[20] – sei gewesen, dass die Kulturhäuser 1991 begannen, hundertprozentige Vorleistungen zu verlangen. Dies geschah im Zuge der sogenannten Pavlov'schen Reformen[21], in deren Folge die Einträglichkeit des Organisierens von Lyrikabenden und Kunstevents drastisch gemindert wurde.[22] Die *Eroberung des öffentlichen Raums* erfolgte also ironischerweise, wenn man so will, weil den Künstlern der in der Perestroika noch zugängliche, spätsowjetische öffentliche Kulturraum abhandengekommen war.

2.1.2 „Moskauer Aktionismus" und „Radikale Kunst": Definitions- und Konzeptualisierungsprobleme

Der Begriff des „Moskauer Aktionismus" ist nicht fest umrissen. Eher referiert er in konventionalisierter Weise auf eine Dreifaltigkeit von Künstlern: Anatolij Osmolovskij, Aleksandr Brener und Oleg Kulik sowie wechselnde flankierende Figuren (Avdej Ter-Ogan'jan, Dmitrij Gutov, Gija Rigvava u.a.). Osmolovskijs eigene Aufsätze haben sicherlich zur Kanonisierung dieser Namen in der Geschichtsschreibung des Moskauer Aktionismus beigetragen (2000 [1999], 2005), obwohl Osmolovskij selbst den Begriff der „radikalen Kunst" bevorzugt: Radikalität, zugegeben, könne man auf verschiedenste Art und Weise verstehen, der Begriff des Moskauer Aktionismus sei indes noch weniger geeignet, weil Künstler, welche die neue Etappe der Kunst in den 1990er Jahren nachhaltig geprägt hätten (Dmitrij Gutov, Dubosarksij und Vinogradov, AES) keine markanten Aktionen durchgeführt hätten.[23] Umso mehr fällt jedoch auf, dass Osmolovskij sich im Wesentlichen auf die Besprechung der skandalösen Aktionskunst beschränkt. Da so kein divergentes Narrativ etabliert wird, werden hier einfach beide Begriffe verwendet.

Gesine Drews-Syllas medientheoretischer Erklärungsansatz, der untersucht, wie im Moskauer Aktionismus der drastische Körper als Form eines Mediums in der Aktion mit anderen Medien in einer Medienlandschaft verschaltet wurde, relativiert Osmolovskijs Einwand zudem mit dem Hinweis auf den „Anarchismus" und die „grundlegende Mul-

20 Vgl. Osmolovskij 2010 ff.b.

21 Kurz zusammengefasst, handelte es sich bei den „Pavlovskie reformy", benannt nach dem hierfür eingesetzten (und verheizten) Premierminister Valentin Pavlov, um Maßnahmen zum Umtausch von 50- und 100-Rubelscheinen aus dem Jahr 1961. Die Bedingungen wurden allerdings so gestaltet, dass de facto große Summen konfisziert oder wertlos gemacht wurden. Somit konnten begenzt währungsreformerische Effekte erzielt werden, allerdings zu einem hohen Preis: dem Verlust des Vertrauens der Bevölkerung in einen wirtschaftlichen Reformkurs (vgl. Kisin 2016).

22 Vgl. Meindl 2010d – Baskova 2015, 35.

23 Vgl. Osmolovskij 2000, 108 f.

timedialität“ von Performancekunst.[24] Am „Moskauer Aktionismus“ könne als eingebürgertem „Oberbegriff“ für „alle Ausprägungen von Performance, Happening, Aktion und aktionistischer Body Art“ festgehalten werden[25], nicht zuletzt deswegen, weil damit die (negierte) Traditionslinie zu der konzeptualistischen Künstlergruppe Kollektivnye dejstvija (KD) hervorgehoben würde. Im Kontext dieser Arbeit ist Drews-Syllas Vorgehensweise schon deswegen zu übernehmen, weil der von ihr teilweise untersuchten Bezugnahme des Moskauer Aktionismus auf gegenkulturelle und *politische* Aktions- und Protestformen ein zentraler Stellenwert zukommt.

Der Begriff der „Radikalität“ ist hier indes gleichfalls interessant, denn er entstammt dem Vokabular politischer Geschichte und meint eine politische Einstellung, welche „entsprechend der sprachlichen Herkunft (lat. *radix* = Wurzel) die Wurzel des jeweiligen Übels beseitigen will“[26]. Ursprünglich, im 19. Jahrhundert, eng mit dem Liberalismus und dessen Forderung nach Ausweitung der bürgerlichen Freiheitsrechte verbunden, wurde der Begriff im 20. Jahrhundert auf demokratiefeindliche, totalitaristische Strömungen von links und rechts ausgeweitet, um schließlich von der Studentenbewegung der 1968er wieder aufgewertet zu werden. Die Bundesrepublik trug dieser Aufwertung Rechnung, indem sie den Radikalismus vom Extremismus unterschied – jenem Begriff, der ausschließlich verfassungsfeindliche Umtriebe bezeichnen sollte. Gleichfalls seit dem 19. Jahrhundert wird der Radikalismus quasi anthropologisch mit dem Jüngling in Verbindung gebracht wird, im Gegensatz zum Konservatismus des reifen Mannes.[27] Osmolovskijs Analyse (die auf sein Schaffen besonders zutrifft), nach der die Künstler in der Radikalen Kunst der 1990er Jahre mit den politischen Parteien in Konkurrenz getreten seien und es zur Ausarbeitung eines „eigenen quasi-politischen Programms“[28] gekommen sei, setzt zum einen eine Homologie zwischen Strategien des Skandals der Aktionisten und Gesten des politischen Radikalismus voraus bzw. dass die Skandalhandlungen im Rahmen politischer Klassifizierungsschemata fehl-/interpretiert werden konnten. Zum anderen aber schreibt Osmolovskij, dass für Ė.T.I. der „linksradikale Diskurs (in verschiedenen seiner Ausformungen)“[29] wichtig war und dass zum Umfeld der Gruppe Anarchisten und Punks gehörten.[30] Der Soziologe Aleksandr Tarasov schrieb in seinem Rückblick auf die Entwicklung der radikalen Linken seit der Perestroika von der anderen, politisch-aktivistischen Seite, dass ein antifaschistisches Seminar am Zentrum

24 Drews-Sylla 2011, 37.
25 Ebd.
26 Görres-Gesellschaft 1988, 628.
27 Ebd., 627 ff.
28 Osmolovskij 2000, 109: „выработк[а] собственной квазиполитической программы“.
29 Osmolovskij 2010ff.e: „леворадикальный дискурс (в разных его изводах)“.
30 Vgl. Baskova 2015, 37.

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

für Zeitgenössische Kunst (Centr sovremennogo iskusstva) stattgefunden habe, an dem avantgardistische Künstler, Kunstwissenschaftler und Linksradikale (d.h. Anarchisten, Trotzkisten und Vertreter der Neuen Linken) teilgenommen hätten.[31] Gemeint waren hier die Seminare, die Osmolovskijs Ausstellung *Antifašizm i anti-antifašizm* (*Antifaschismus und Anti-Antifaschismus,* 1996) begleiteten.[32] Diese Verbindungen von linksradikalen Kreisen und dem künstlerischen Feld sollten festgehalten werden.

Schließlich besteht eine Grundannahme von Drews-Sylla darin, dass die aktionistische Skandalhandlung, in der hysterische Momente des Kontrollverlusts, des Verlusts der symbolischen Ordnung (Verdrängung) und kynische Momente entlarvender Symbolhandlungen vermischt sind,[33] so oder so nur die Erwartungen eines Publikums erfüllt, für das die Künstler ein Übergangsritual vollziehen. Der Schock angesichts der Transformationsprozesse der Gesellschaft würde vom Künstler als (partieller) Sprachverlust verkörpert und damit für das Publikum erlebbar gemacht.[34] Diese Deutung ist sehr berechtigt, dennoch zeigt sich hier eine Tendenz, die künstlerischen Handlungen im Moskauer Aktionismus lediglich als Epiphänomen der gesellschaftlichen Prozesse zu betrachten. Drews-Sylla räumt politischen Momenten zwar im Vergleich zu anderen Autoren eine vergleichsweise große Rolle ein, behandelt die Akteure des Moskauer Aktionismus Luhmanns Systemtheorie gemäß jedoch tendenziell immer als Künstler, die in das künstlerische Feld hineinwirken, selbst wenn sie kunstexterne Prozesse reflektieren können. Osmolovskij, Brener und Ter-Ogan'jan – diese vom politischen Radikalismus inspirierten *Jünglinge* traten jedoch Anfang der 1990er Jahre nicht in ein fertiges Kunstsystem ein, sondern in eines, das sich erst im Aufbau befand. Dementsprechend kann man auch nicht davon ausgehen, dass sie als gesellschaftliche Akteure einen an ein ausdifferenziertes Kunstsystem angepassten Habitus hatten, in dem ästhetische Urteilsschemata allzu ungebrochene Äußerungen politischer Leidenschaften neutralisieren.

Auch wenn die Skepsis am politischen Charakter des Moskauer Aktionismus in der retrospektiven, von der Soziologie geleiteten Analyse berechtigt erscheinen mag, wird sie phänomenologisch kaum dem subjektiven Moment des *Bewusstseins* der Akteure gerecht.[35] Wann wird eigentlich überhaupt die eine oder andere skandalträchtige

31 Tarasov 1997, 32.

32 Siehe dazu auch Kap. 3.3.1.

33 Drews-Sylla bezieht sich in dieser Unterscheidung auf Schahadat 2001, 48 ff.

34 Vgl. Drews-Sylla 2011, 18 f.

35 Es handelt sich hier um ein ganz grundlegendes Problem, das Bourdieu (1987, 27 ff.) zuerst für die Ethnologie aufgezeigt hat, und später (vgl. Bourdieu 2005) für alle Versuche soziologischen Fremdverstehens wichtig wird: die Erklärung eines Verhaltens mit einer objektiven ökonomischen Logik (im weitesten Sinne) kann die subjektiven Bewusstseinsanteile, die soziale Akteure als Motivationen einer Handlung angeben, nicht ignorieren, ohne an ihrem Gegenstand vorbeizugehen.

https://doi.org/10.7788/9783412508364

Kunstaktion als *radikal* im politischen Sinne empfunden? Dieser Frage kann man sich annehmen, wenn man, Drews-Sylla folgend, auf Renate Lachmanns Engführung von Karneval und Skandal eingeht.[36] Der Karneval, so Lachmann,

> […] vertilgt den Sinn, den er hervorbringt, läßt keinen Sinnrest zurück (es sei denn den seiner Wiederholbarkeit). Die Selbstgenügsamkeit des Karnevals, der sich selbst inszeniert und sich in der Inszenierung zusammen mit seiner zyklisch gewährten und genutzten Zeit verzehrt, läßt ein Überschießen in die Alltagswelt nicht zu. Vielmehr verlieren Zeit und Raum, indem sie den normalen Parametern wieder botmäßig werden, den im Karnevals-Chronotop angenommenen Schwellen- und Krisencharakter.[37]

Genau diese Selbstgenügsamkeit des Karnevals geht im Skandal, der „Profanierung“[38], verloren, denn hier greift das Theatralische auf verblüffende Art und Weise auf die Alltagsordnung über. Zwar kann die Literatur in einer Analogie zur Karnevalszeit als einhegender Bereich betrachtet werden, dennoch markiert Lachmann den Unterschied zwischen Bachtins Karnevalskonzept und Dostoevskijs Poetik deutlich: das „Lachen, in seiner utopisch-redemptorischen, den Gattungstod negierenden Funktion [wird] verdeckt, […] die damit verheißenen (temporären) Sinngarantien“ werden preisgegeben. Die Sinngebärde des Werks Dostoevskijs ist dissonant: „Heillosigkeit, höchste Verwirrung: Das Lachen gewährt und begründet keine Versöhnung“[39]. Ein solches Lachen ist also, in unseren Worten, *delegitimierend*. Die Unordnung, in die der Skandal die Gesellschaft stürzt bzw. die er entlarvt, ist dabei durch den literarischen Text nicht vollends eingehegt. Dostoevskijs Roman *Besy (Die Dämonen)* mündet in einem Gegenfest, einer misslingenden Selbstrepräsentation der gesellschaftlichen Ordnung an einem Wohltätigkeitsabend. Der Roman war zwar ein Pamphlet gegen sozialrevolutionäre oder terroristische Umtriebe – als eine Diagnose der Krankheit der Gesellschaft war er in der literarischen Öffentlichkeit indes selbst ein Skandal. Ob der Skandal nun auf das Gegenfest der *Revolution* verweist[40] oder die revolutionären Umtriebe lediglich als Zeichen in größeren apokalyptischen Geschehen gewertet werden[41]: Er bricht eindeutig mit der zyklischen Zeit des Karnevals, situiert sich in der gerichteten politischen Zeitlichkeit der Neuzeit[42] bzw. ihres Vorgängers, der jüdisch-christlichen Eschatologie.

36 Drews-Sylla 2011, 19.
37 Lachmann 1990, 259.
38 Ebd., 266.
39 Ebd., 258, 266.
40 Vgl. ebd., 269, 275.
41 Vgl. Artemoff 2002.
42 Vgl. Arendt 1965, 34 ff.

https://doi.org/10.7788/9783412508364

Gerade angesichts der Offenheit geschichtlicher Prozesse lediglich von Übergangsriten zu sprechen und gesellschaftliche Systemwechsel mit solchen gleichzusetzen, verführt dazu, „die potentielle Offenheit für alles“[43], die dem Ort der Schwelle zukommt, zu vergessen. Vielleicht liegt hier der im Begriff der „Transformationsperiode“ implizierte Irrtum vor, den Boris Buden als „Transitologie“ kritisiert hat.[44]

Die Argumente gegen die Wirksamkeit der politischen Momente des Skandals dürfen indes nicht vergessen werden. Hier ist mit Drews-Sylla nicht nur auf die neutralisierende Kraft des Kunstsystems hinzuweisen, das die Grenzüberschreitung schnell als einen konventionellen kunstinternen Schachzug zu integrieren vermag. Auch die Beschwörungen der Revolution in linksradikalen Gruppen sind oft durchritualisiert und entbehren jeglicher politischen Handlungsperspektive. Tarasov kommt so in der zitierten Untersuchung zum Ergebnis, dass die linksradikale Bewegung in Russland keinerlei Perspektive hat, und wenn sie einst eine haben wird, schon nicht mehr sie selbst, sondern eine ganz andere Bewegung sein wird.[45] Wenn Osmolovskij Anfang der 1990er Jahre verzweifelte Hoffnungen auf die Strategien der Avantgarde setzte, dann war der Ort für ihre Entfaltung nicht ein nur rudimentär entfaltetes Kunstsystem, sondern auch eine sehr lebendige Kontrakultur.[46] So mag man sich vor Augen halten, dass die Stärke der anarchistischen Bewegung im Jahr 1990 kulminierte (siehe Abb. 5). Die Konferencija anarcho-sindikalistov (KAS), die Konferenz der Anarcho-Syndikalisten, zählte in diesem Jahr 1200 Mitglieder und stellte damit die stärkste, anarchistische Organisation dar, die es jemals in der Geschichte der Sowjetunion und Russlands gegeben hat. Einen guten Monat vor *ĖTI-Tekst* wurden nach einer von Anarchisten durchgeführten Mahnwache für die Opfer des KGB bzw. ihrer Vorgängerorganisationen zwei jugendliche Teilnehmer von Mitgliedern eines Polizei-Sonderkommandos (OMON) bestialisch zusammengeschlagen und auf der Wache gefoltert.[47] Dies führte zu einer Radikalisierung der anarchistischen Bewegung und zu einer hohen Demonstrationstätigkeit.

43 Lachmann 1990, 262.

44 Buden 2009.

45 Tarasov 1997, 92 f.

46 Osmolovskij hatte insofern nicht nur die Perspektive der „Spurensuche“, der „Bezugnahme auf Ideale der historischen Linken“ (Drews-Sylla 2012, 157).

47 Vgl. Tarasov 1997, 20, 23. OMON ist die Abkürzung für „Otdel milicii osobogo naznačenija“, der Abteilung der Spezialkräfte der Polizei, die häufig Demonstrationen überwacht, dann aber auch im Tschetschenienkrieg eingesetzt wurde, um dort hinter der Frontlinie „Säuberungen“ durchzuführen.

2.1.3 Das Unbehagen am Politischen des Moskauer Aktionismus

Die Kunstkritik und die Sekundärliteratur durchzieht ein Unbehagen am Politischen des Moskauer Aktionismus. Einerseits rührt dieses Unbehagen von den Mitteln des Moskauer Aktionismus her – dem, was Drews-Sylla als den „drastischen Körper" bezeichnet hat. Andererseits entsteht das Unbehagen aus dem Verdacht, es handle sich bei der radikalen Kunst um ein pseudopolitisches Phänomen, weil die Aktionen nicht wirklich etwas *bezwecken* würden. Schließlich ist ja das Zwecklose, Uninteressierte – das Absehen vom moralischen Urteil – in der von Kant begründeten Tradition der Autonomieästhetik ein wesentliches Merkmal von Kunst.[48]

Zwei Interpretationsfiguren – das Trauma sowie das Bewusstsein des Scheiterns der eigenen Strategien – sind in diesem Zusammenhang von Bedeutung. Es handelt sich hierbei um Leitmotive der Essays der Kunstkritikerin Ekaterina Degot' von 1995–96. Programmatisch heißt ein früher Essay Degot's *Moskauer Aktionismus: Selbstbewusstsein ohne Bewusstsein*. Der Moskauer Aktionismus habe einen „posttraumatischen Charakter"[49], wobei Degot' das Traumatische interessanterweise nicht der Gewalterfahrung des Kommunismus, sondern dem Verlust der ideologischen Orientierung nach dem Kalten Krieg anlastet. Die Kritikerin sieht das Traumatische der neu entstandenen Situation darin, dass Russlands Kunst sich nun in die internationale integriere, was den Künstlern ihre provinzielle Stellung bewusst mache. Wieder einmal empfinde sich Russland als vom Westen unverstanden oder gar als vom Blick des Westens konstituierte Nullstelle.[50] Als Anschauungsmaterial dient der Kunstkritikerin eine Aktion Aleksandr Breners am 1. Februar 1995 – dem 64. Geburtstag Boris El'cins – auf dem *Lobnoe mesto* auf dem Roten Platz, als der durchtrainierte Künstler in Boxer-Montur den chronisch alkoholkranken Präsidenten zu einem *fairen* Faustkampf herausforderte, um gegen die unlängst begonnene Militärintervention in Tschetschenien zu protestieren.[51] Degot' urteilt: „[…] eine dissidierende Praxis […], die zur Ästhetik gemacht wird"[52]. Brener erhebe die „fatale Zweitrangigkeit seiner Kunst" zum ästhetischen Prinzip. Das Trauma-

48 In der *Kritik der Urteilskraft* schreibt Kant, dass die „bloße Vorstellung" des schönen Gegenstands von „Wohlgefallen" begleitet ist (1974, 117). Das uninteressierte Wohlgefallen enthält sich des Urteils, ob der schöne Gegenstand aus moralischen Gründen in der Welt *sein soll* (in unserem Fall, ob die Aktion vollzogen werden sollte, weil ihr Zweck moralisch/politisch begründet ist). Dies ist übrigens zu unterscheiden von der politischen Uninteressiertheit, in der partikulare Interessen verallgemeinert werden (siehe dazu Kap. 1.2.1).

49 Degot' 1995a, 156.

50 Ebd., 154.

51 Vgl. Kovalev 2007, 172 f.

52 Degot' 1995a, 158.

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

tische gründet für Degot' also in der Degradierung der russischen Kunst dem Westen gegenüber und in ihrem Statusverlust im Rahmen der eigenen gesamtgesellschaftlichen Dynamik. Eher unbegründet meint Degot' zu diesem Zeitpunkt auch die Neugeburt einer offiziellen Ästhetik beobachten zu können, der sich das Stammeln der Aktionisten unterwerfe. Die Künstler reagierten zudem auf die „allgemeine Anhäufung der Aggression innerhalb der russischen Gesellschaft". Den allgemeinen Vertrauensverlust illustriere eine Installation von Gija Rigvava mit vom Fernsehbildschirm unentwegt ertönendem Satz „Glaubt denen nicht, sie lügen bloß", womit die sich zu dieser Zeit durchsetzende Erwartung der russischen Bürger an ihre politischen Repräsentanten und die Medien gut charakterisiert sei. Degot' spricht in diesem Zusammenhang von einem „Stil der pseudopolitischen Aussagen" Rigvavas.[53]

Im gleichen Jahr entwickelte Degot' ihre Interpretationsfiguren in dem Essay *Terroristischer Naturalismus* weiter. Der Moskauer Aktionismus spiegle allgemein die gewaltförmige Kommunikation in der russischen Gesellschaft wider. Der Zuschauer werde in den Aktionen gleichsam zur Kommunikation gezwungen, wobei dem Affekt die Vorherrschaft über den Verstand und die Logik zugewiesen wird.[54] Unter anderem kommentiert sie eine Aktion Breners am 11. Februar 1995[55], in welcher der Künstler während des Gottesdienstes in der damaligen Hauptkirche der Russischen Orthodoxie[56] den Altar erklomm, „Tschetschenien, Tschetschenien" schrie und auf Flugblättern versprach, er werde als 33-jähriger Staatsbürger Israels jesusgleich die Sünden Russlands auf sich nehmen:

> Breners prophetische Gesten und Reden werden im vollen Bewußtsein der Unmöglichkeit jeden Erfolgs vollzogen und grenzen daher an Parodie. […] Solche Aktionen provozieren bei einem gebildeten Kunst-Publikum das Urteil „abgedroschen". […] Doch die Einsicht, daß seine Kunst sekundär ist, daß die Möglichkeiten des Körpers begrenzt sind, gehört zu Breners Reaktion auf das ewige Totreden der russischen Kunst im westlichen Jargon als banal und sekundär.[57]

Ein Manifest Breners analysierend, diagnostiziert Degot' dem Moskauer Aktionismus ein Schwanken zwischen Utopie und Postutopie, Mythologisierung und Skeptizismus,

53 Ebd., 157, 159.
54 Degot' 1995b, 24.
55 Vgl. Kovalev 2007, 174.
56 Es handelte sich um die Bogojavlenskij kafedral'nyj sobor in der Nähe der Moskauer U-Bahn Station Baumanskaja. Sie war die Hauptkirche der Russisch-Orthodoxen Kirche vor der Errichtung und Weihung der Christ-Erlöser-Kathedrale.
57 Degot' 1995b, 26.

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

zwischen Individualismus und quasi körperlich gestifteter Kollektivität. Letztere Rekonstruktion totalitärer Kollektivkörperlichkeit meint Degot' mit Kuliks Aktion *V glub' Rossii* illustrieren zu können, bei der Oleg Kulik versuchte, seinen Kopf in die Vagina einer Kuh zu zwängen.[58] Sowohl der Neo-Utopismus, als ein Begehren nach der „Restauration absoluter Integrität", als auch das postutopische Bewusstsein der Unmöglichkeit dieser Restauration seien dabei „internalisiert" und führten zu einer Widersprüchlichkeit in den künstlerischen Arbeiten.

Ich versuche kurz, die Leitmotive der Kritik Degot's – (α) traumatische Affekthaftig- und Körperlichkeit, (β) Zwecklosigkeit bzw. das Bewusstsein des eigenen Scheiterns – in der späteren Sekundärliteratur nachzuverfolgen und sie im Hinblick auf das Problem des Politischen zu kommentieren.

(zu α) Der Kunstkritiker Viktor Tupicyn griff Degot's Feststellung auf, dass der Moskauer Aktionismus den herrschenden Verhältnissen nur als ihr „gesellschaftliches Symptom" Ausdruck geben konnte.[59] Er behauptete, die gewalttätigen Selbstinszenierungen der Künstler ließen sich nicht von den Verhaltensnormen der neuen Herren unterscheiden, der Neuen Russen, und wären so ohne kritisches Moment.[60] Gleichfalls an Degot' anknüpfend, hat Wolfgang Weitlaner in seiner Promotionsschrift – gewidmet vor allem Konstantin Zvezdočetov, dem Gründer der Gruppe Muchomory (Fliegenpilze) – am Moskauer Aktionismus eine „neototalitäre" Affirmation einer gewaltsamen Kommunikation kritisiert.[61] Er rückt die Radikalen Künstler in die Nähe der Nationalbolschewistischen Bewegung, die signifikant sei für eine „Kultur, in der Politik und künstlerisches Simulakrum gelegentlich nicht mehr zu unterscheiden sind"[62]. Inke Arns schließt in ihrer Dissertationsschrift an Weitlaner an. Beide geben Oroschakoffs Anekdote wieder, Osmolovskij habe nicht einmal davor zurückgeschreckt, sich als Neostalinisten zu bezeichnen.[63] Arns stellt das Prädikat des Neototalitären in den Zusammenhang ihrer Theorie verschiedener Modelle der Anknüpfung an die Avantgarde in Russland und Jugoslawien während der Transformationsperiode. Der Neoutopismus des Moskauer Aktionismus hafte in einem posttraumatischen Wiederholungszwang[64] am Totalitarismus der historischen Avantgarde und bleibe dabei im Unterschied zu deren *retroutopisch* gemeinter postsozialistischer Kunst, welche Geschichte kritisch durcharbeite und prinzipiell als offen konzipiere, einem postutopischen Denken verpflichtet.

58 Degot' 1995a, 158; 1995b, 26, 29.
59 Tupicyn 1998. Vgl. Degot' 1998, 77 f.: *obščestvennyj simptom*.
60 Vgl. Tupicyn 1998, 197.
61 Vgl. Weitlaner 1999, 143 f.
62 Ebd., 145.
63 Vgl. Oroschakoff 1995, 22. – Weitlaner 1999, 137. – Arns 2003, 259.
64 Vgl. Arns 2003.

https://doi.org/10.7788/9783412508364

Zusammenfassend stellt man fest, dass die hier referierte Kritik von Modellen des Unbewussten und Somatischen ausgeht. Gewalt- und Verlusterfahrungen (verschiedenster Provenienz) werden von den Moskauer Aktionisten angeblich unreflektiert wiederholt, was diese diskreditiert.

(zu β) Das Totalitäre wird in der Degot'-Nachfolge immer über die Form bestimmt, denn letztlich sei das aktionistische Ausagieren zweckfrei. Degot' zustimmend, spricht Weitlaner von einer Wiederherstellung von Aufrichtigkeit und pathetischem Utopismus,

> die sich jedoch […] im vollen Bewußtsein der vorprogrammierten Niederlage und „transzendentalen Überflüssigkeit" einer als (subversiver) Anachronismus verstandenen revolutionären Tätigkeit […] letztendlich in eine „zutiefst anarchische, ziellose und destruktive Bewegung" […] verwandelt.[65]

Weitlaner nennt Osmolovskij im Zusammenhang mit seinem Text *Volja k Utopii* (*Der Wille zur Utopie*) daher auch „pseudolinksradikal".[66]

Das Pseudopolitische des Moskauer Aktionismus scheint nach Meinung dieser sich fortschreibenden Kritik gleichzeitig seine künstlerische Qualität zu beeinträchtigten. Etwas überspitzt formuliert, ließe sich ihr gemäß die Radikale Moskauer Kunst so darstellen: Der Totalitarismus gibt ihr die Form, der Inhalt ist dabei zum Glück verloren gegangen. Implizit werden die Kunstaktionen also politischen Bewertungsschemata unterworfen. Der Vergleich des Moskauer Aktionismus mit der Nationalbolschewistischen Partei ist somit kein Zufall. Wie eine radikale politische Bewegung scheint die Radikale Kunst, dieser Deutung gemäß, die strukturell gewalttätige Gesellschaft in Bausch und Bogen zu verurteilen, unterwirft sich dabei jedoch selbst totalitären Mustern. Die Verwendung des Prädikats „totalitär" erscheint dabei insofern merkwürdig, als die Ideologielosigkeit der Radikalen Kunst immer wieder hervorgehoben wird.

Zuerst hat Drews-Sylla die Praxis des Moskauer Aktionismus umfassend und in vielen Einzeluntersuchungen analysiert. Sie kommt zu deutlich verhaltenеren Bewertungen. Gemäß ihrer zentralen These geht sie von einer doppelten Gerichtetheit des Moskauer Aktionismus aus: Einerseits war er Irritation des Kunstsystems, andererseits Reflexion kunstexterner Prozesse.[67] Sie fokussiert dabei die Veränderungen im System der Massenmedien, weist aber darauf hin, dass der Moskauer Aktionismus im Hinblick auf seine Reflexion des sich stark verändernden Subsystems der Politik untersucht werden könne. Auch ihr erscheinen die Moskauer Aktionen mit Blick auf die westliche Tradition der

65 Weitlaner 1999, 138; mit Bezug zu Degot' 1994, 96.
66 Weitlaner 1999, 137. Für eine Interpretation dieses Textes siehe Kap. 2.2.2.
67 Vgl. Drews-Sylla 2011, 44.

https://doi.org/10.7788/9783412508364

politisierten Performancekunst und zumal klassische feministische Arbeiten des Genres (Valie Export, Carolee Schneemann), die „tatsächlich hochpolitisch“ gewesen seien, eher als „pseudopolitisch“[68]. Da für Drews-Sylla die Praxis des Moskauer Aktionismus deutlich vom Kunstsystem eingehegt ist, steht sie dem drastischen Körper, der Erfahrungen der Transformationsperiode mimetisch ausagiert, allerdings nicht so ablehnend gegenüber:

> Der drastische Körper ist […] aggressiv, brutal und abjekt, er überschreitet Grenzen und erkämpft provozierend Aufmerksamkeit. Zugleich aber sind sich die Aktionisten ihrer relativen Machtlosigkeit bewusst, und so oszillieren die Aktionen, je nach Vertreter mehr oder weniger stark ausgeprägt, auch immer zwischen Ernst und Spiel, zwischen Satire und Groteske, zwischen Ironie und tatsächlichem Wunsch nach Einflussnahme.[69]

Wie in diesem Zitat zum Ausdruck kommt, hebt Drews-Sylla die Ambiguität von parodistischen und gesellschaftskritischen Intentionen der Zitation von Versatzstücken der Protestkultur hervor.[70]

Auch Sven Spieker hat den Vorwurf des Pseudopolitischen relativiert. Er betrachtet die Frage nach der Zwecklosigkeit des aktionistischen Protests von einer an Julia Kristeva geschulten, psychoanalytischen Warte aus. Für ihn ist die Aktionskunst der 1990er Jahre eine *Ekstase der Kritik ohne Objekt*, wie sein Aufsatz heißt. Die Aktionen kennen kein Objekt der Kritik, sondern entspringen einer Abjektion; es geht also um ein andauerndes Verwerfen von Objektbeziehungen: ein Verwerfen der Kunstinstitutionen, des Westens, und sogar einer logischen Sprache mit Referenzcharakter. Die Selbsterniedrigung ist dabei eine Verwerfung des Künstlersubjekts, das im System eine Rolle einnehmen könnte oder auch muss. Nach Spieker sei dabei Aleksandr Breners Beschmieren von Malevič' *Suprematismus (Weißes suprematistisches Kreuz)* von 1920/21 mit einem Dollarzeichen im Amsterdamer Stedelijk Museum „sicher politisch, aber nicht eindeutig ideologisch festzulegen“[71].

Vielleicht sollte man auch festhalten, dass abstrakte Bestimmungen die Heterogenität der künstlerischen Aktionen der Radikalen Kunst leider immer schon zu verfehlen drohen. Gerade Breners Aktion in der Kirche – sein jüdisches Selbstopfer für die Sünden der christlichen Mehrheitsgesellschaft (den Tschetschenienkrieg) –, mit welcher Aktion

68 Ebd., 35.
69 Ebd., 310.
70 Vgl. dazu insbesondere den vor allem Osmolovskij gewidmeten, vierten Teil der Dissertation von Drews-Sylla (2011, 117–165).
71 Spieker 2001, 305.

https://doi.org/10.7788/9783412508364

Degot' das von vornherein bestehende Bewusstsein der Erfolglosigkeit demonstriert, ist doch ein einfacher Anti-Kriegs-Protest. Die Aktion ist zwar in gewisser Weise dissidierend und ästhetisierend, weil Brener sie als Einzelperson durchführt, sie also nicht in den Rahmen einer verstetigten Aktivität einer Gruppe stellt, die gegen den Krieg protestieren oder gar versuchen würde, politische Entscheidungsträger gegen diesen zu stimmen. Eine derart individuelle, eine Bewusstseinsänderung bei den im öffentlichen Raum Agierenden anstrebende Aktion, wird aber in einer an *direct action* orientierten politischen Theorie und Praxis sehr wohl als effektiv angesehen.[72] Indem Brener mit seinen hysterischen Schreien, Gesten und Bewegungen die *rechtschaffenen* Gläubigen in der Kirche, dem Ort ihrer Gemeinschaftsstiftung, mit ihren Sünden konfrontiert, knüpft der Künstler offensichtlich an die Tradition des Gottesnarrentums *(Jurodstvo)* an. Natalia Ottovordemgentschenfelde hat dieses Erbschaftsverhältnis anhand der Ästhetik von Brener und Kulik untersucht. Sie hat dabei die sozial-regulatorische Rolle des Gottesnarrentums hervorgehoben und auf die Säkularisierung des Sakralen durch den Kommunismus hingewiesen, die das Gottesnarrentum in neuer Gestalt erscheinen lässt. Dabei komme es in der Perestroika nicht aus der Mitte der Gesellschaft, sondern aus den Kreisen der Avantgardekunst.[73] Leider hat Ottovordemgentschenfelde in ihrer ausgezeichneten Arbeit jedoch keine allgemeineren Anmerkungen zum Status des Gottesnarrentums in der säkularisierten Gesellschaft und zum Verhältnis zwischen Gottesnarrentum und den eigentlichen sozialen Regulationsmechanismen der Politik gemacht. Der „Protest gegen das wohlgeordnete sündige Leben"[74], die Predigt der Notwendigkeit, das Übel mit der Wurzel zu beseitigen, wird ja eben auch vom politischen Radikalismus beerbt, was nicht heißt, dass man ihn deshalb von vornherein als religiös, irrational oder pseudopolitisch denunzieren sollte.

Man sieht an diesem Beispiel, dass bestimmte Aktionen, gerade die Breners, häufig durchaus konkrete Gegenstände der Kritik aufweisen können.[75] Viele radikale Aktionen, die ohne Gegenstand, zwecklos zu sein scheinen, können meiner Meinung nach durch ihre Kontextualisierung in längeren Zeiträumen und Werkzusammenhängen als linke *Delegitimierungsstrategien* gelesen werden. Delegitimiert werden sollen die Institutionen, wie sie sich im schockhaft hereinbrechenden Kapitalismus in den verschiedenen sozialen Feldern neu konstituieren – in den Massenmedien, der Kunst und der Politik.

72 Siehe dazu die Bemerkungen in Kap. 3.5.
73 Ottovordemgentschenfelde 2001, 110, 305.
74 Ebd., 72.
75 Osmolovskij bezieht sich wohl auf diesen Punkt, – wenn er sagt, dass es bei Brener eine recht oberflächliche Linie von Performances gegeben habe, die nahe an einer Performance-Publizistik („performans-publicistike") gewesen sei (Baskova 2015, 78).

Das Unbehagen am Pseudopolitischen des Moskauer Aktionismus rührt wohl nicht nur daher, dass dieser versuchte, die Grenzen der Kunst auszuloten und zu transzendieren. Es hängt sicherlich auch damit zusammen – was tendenziell eher für Osmolovskij als für den später auftretenden und von Anfang auf Professionalität ausgerichteten Oleg Kulik gilt –, dass die Grenze zwischen den Feldern Kunst und Politik und damit auch der dazugehörige jeweilige Habitus noch nicht so ausgebildet waren. Das Pseudopolitische kann einerseits als Brechungseffekt in der Aneignung des Politischen durch das (schwach abgegrenzte) Feld der Kunst gelesen werden und andererseits politisch, von der Praxis links-/radikaler Bewegung aus, die sich in Teilen durchaus für ästhetisierende Strategien interessierte.

Sylvia Sasses Vergleich der Kampagnen *Chance 2000* von Christoph Schlingensief und *Protiv vsech* der Regierungsunabhängigen Kontrollkommission (wie sich der RADEK-Kreis im Zuge dieser Kampagne, aber auch schon zuvor in der Aktion *Barrikada* nannte) nimmt insofern eine Sonderstellung in der Sekundärliteratur ein, als die hier geäußerte Entwicklungsthese von einer Kunst mit politischen Mitteln der Politik zu *Politik mit Mitteln der Kunst* letztere Strategie in ihrem Anspruch emphatisch anerkennt.[76] Ich möchte diese These in ihrer Tendenz übernehmen, aber einschränken, dass Anfangs- und Endpunkt dieser Entwicklung schon in sich heterogen sind: Es gibt eine große Kontinuität einer politisch-künstlerischen Ambiguität in der Praxis von Osmolovskij und RADEK.[77] Diese Ambiguität zeigt sich gerade auch an der Kampagne *Protiv vsech* und hängt zusammen mit der von Čubarov kritisierten mimetischen Anlehnung des Moskauer Aktionismus an simulakrenhafte Formen der politischen Praxis, insbesondere die sogenannte Polittechnologie *(polittechnologija)*.[78] Dass *Protiv vsech* schließlich von der Polittechnologie um den Moskau Bürgermeister Jurij Luškov selbst annektiert wurde und in eine Kampagne „Gegen allen Extremismus"[79] verwandelt wurde, ist in dieser Hinsicht sprechend, bekräftigt indes nicht ohne weiteres Drews-Syllas These einer „Erfahrung des Beschränktseins auf den Raum der Kunst"[80]. Osmolovskijs Konfrontation mit dem Geheimdienst deuten eher die gegenteilige Erfahrung an und auf den

---

76 Vgl. Sasse 2003a.

77 RADEK soll hier manchmal kolloquial bzw. wie bei Riff (2008) auf die verschiedenen Gruppenzusammenhänge um Osmolovskij und Avdej-Ter-Ogan'jan von 1990–2000 verweisen.

78 Vgl. Čubarov 2008. Siehe zu diesem Problem Kap. 2.3.

79 Sasse 2003a, 268.

80 Drews-Sylla 2011, 165.

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

Kunst-Aktivismus der 2000er Jahre voraus.[81] Die russischen Realitäten verhalten sich hier ganz anders als das systemtheoretische Modell es erwarten ließe.[82]

2.2 Gegen Konzeptualismus und Postmoderne: Breners und Osmolovskijs Positionierung Anfang der 1990er Jahre

In diesem Kapitel soll gezeigt werden, wie der Moskauer Aktionismus sich anfänglich positionierte. Diese Positionierung fand im Hinblick auf zwei Gegner statt, denen vor allem Anatolij Osmolovskij und Aleksandr Brener vollmundig den Krieg erklärten. Der unmittelbare Gegner im literarisch-künstlerischen Feld war der Moskauer Konzeptualismus und der nur schwer zu personalisierende kulturelle Gegner die Postmoderne. Beide Gegner waren schwer zu objektivieren. Sven Spiekers psychoanalytische Deutung eines Abjektionsprozesses aufgreifend, könnte man von der Schwierigkeit der Konstituierung eines Objekts der Kritik (anstelle eines der Verwerfung) sprechen. Die jungen Künstler waren der konzeptualistischen Vätergeneration ästhetisch verpflichtet, bisweilen wurden sie selbst noch Konzeptualisten genannt. Noch mehr musste die Anklage der Postmoderne, die Delegitimierung eines postutopischen Diskurses in den 1990er Jahren, in denen man vielleicht nicht die Blütezeit der Postmoderne, aber die Zeit ihrer populären diskursiven und ideologischen Kristallisierung sehen kann, selbst postmoderne Züge tragen. Die mangelhafte Trennung des Körpers des Feindes, auf den man einschlägt, vom eigenen gab beiden Absetzungskampagnen etwas Schmerzvolles und Künstliches. Die merkwürdige Verbindung von nicht der Ironie entbehrendem Feindbild und Auto-/Aggression bildet ein Leitmotiv in den Ausführungen der beiden folgenden Kapitel. Dabei wird auch geschichtliche Ironie zum Ausdruck kommen. Zum aggressiven Konkurrenzverhalten in der Ära der ursprünglichen Akkumulation hat der Moskauer Aktionismus ein ambivalentes Verhältnis: Einerseits reflektieren die Aktionen den aggressiven Kapitalismus mimetisch, andererseits lässt sich nicht recht der Punkt bestimmen, wo die künstlerische Geste aufhört und der Habitus des Künstlers beginnt. Die antikapitalistischen jungen Künstler legen zudem ein Konkurrenzverhalten gegen die Konzeptualisten an den Tag, die auf ihre solidarische Praxis vor Einbruch der kapitalistischen Ordnung verweisen können.

81 Vgl. Meindl 2010d.

82 Rein logisch kann ich Drews-Syllas Anknüpfung an die These von Sasse (2003a) nicht nachvollziehen und die gleichzeitige Behauptung eines jähen Strategiewechsels (zwischen den zwei von Sasse unterschiedenen Strategien), die auf die „Erfahrung" *folge,* „dass die Inszenierung von Politik mit den Mitteln der Kunst das Spielfeld der Kunst letztlich nicht verlassen kann – eine Wiederholung der Erfahrung der Postmoderne, die auch die S.I. hatte erleben müssen" (vgl. Drews-Sylla 2011, 164).

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

2.2.1 Absetzung vom Moskauer Konzeptualismus

Zum Bruch des Moskauer Aktionismus mit dem Konzeptualismus sind interessante Thesen formuliert worden. Osmolovskij stellte die These auf, dass das „Verschwinden des Autors als Figur, der Distanziertheit und der Metaposition“ den epistemologischen Bruch zu Beginn der 1990er Jahre markiere.[83] Sven Spieker wiederum hat in seiner Analyse von Breners Angriff auf Malevičs *Suprematismus* auf interessante Weise das vollkommen andere Verhältnis des Moskauer Aktionismus zur Praxis des Archivierens hervorgehoben;[84] während in der Sowjetunion als einer Kultur des materiellen Mangels auch in der Kunst nichts weggeworfen, sondern alles recycelt worden wäre (paradigmatisch hierfür ist das Werk von Il'ja Kabakov), hätten die Aktionisten sammelnde Objektrelationen grundsätzlich verworfen. Am detailliertesten hat Drews-Sylla Vorläufer der Moskauer Aktionisten in der Performance-/Kunst benannt (die Gruppen Muchomory und Dviženie, Komar & Melamid, Čempiony mira). Sie sieht den Hauptunterschied zwischen Moskauer Aktionismus und Konzeptualismus darin, dass dieser auf die „Exploration sowjetischer Zeichensysteme und allgemeiner Wahrnehmungsstrukturen“ angelegt war, während jener Körperdrastik und performative/aktionistische Kunstpraxis verschmolz. Insbesondere der Versuch der Aktionisten, die Aufmerksamkeit der Massenmedien zu erreichen, stehe in krassem Kontrast zu den notgedrungen auf Unsichtbarkeit angelegten, meist in Wohnungen oder vor den Toren Moskaus stattfindenden Aktionen der wichtigsten konzeptualistischen Gruppe Kollektivnye dejstvija.[85]

Die für sich gesehen sehr interessanten Thesen zum (versuchten) Bruch des Moskauer Aktionismus mit dem Konzeptualismus lassen sich in der Fragestellung zum Funktionswandel von Kunst in der Transformationsperiode vertiefen. Dieser Funktionswandel ist von hoher Relevanz hinsichtlich der politischen Konnotationen künstlerischer Entscheidungen und Strategien in postsowjetischer Zeit im Allgemeinen und für die Bewertung der Positionierungen der Radikalen Künstler Anfang der 1990er Jahre im Besonderen. Dabei ist sehr lehrreich, wie die Konzeptualisten selbst diesen geschichtlichen Wandel bewerten.

Beginnen wir mit einer programmatischen Aussage Osmolovskijs:

> Eine richtige Avantgarde braucht einen Feind, einen ideologischen Feind, einen personifizierten Feind. In dieser Hinsicht ist nichts zuverlässiger als eine konsequente Segregation dem Alter nach. „Junge Wölfe“ nannte man die Gruppe junger Kinoregisseure der „Nouvelle

83 Vgl. Osmolovskij 2005, 699.
84 Vgl. Spieker 2001, 296.
85 Vgl. Drews-Sylla 2011, 14.

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

> vague" und betonte so ihre auf dem Merkmal des Alters beruhende Kollektivität. Dieser Name gefällt mir, auf unmissverständliche Weise setzt er ein I-Tüpfelchen.
>
> Настоящему авангарду нужен враг, враг идеологический, враг личностный. В данном вопросе не может быть ничего надежнее, чем последовательная возрастная сегрегация. «Молодые волки» - так называли группу французских кинорежиссеров «Новой волны», утверждая их коллективность по возрастному признаку. Мне нравится это название, оно недвусмысленно расставляет точки над „i".[86]

Wie hier in Anatolij Osmolovskijs Artikel *Pokolenie ubivaet pokolenie (Eine Generation tötet die andere)* von 1993 wird der Generationenkonflikt von den Radikalen Künstlern programmatisch als ein Motor in der Evolution des künstlerischen Felds affirmiert. Der Verweis auf die Nouvelle Vague, die, bereits in den 1950er Jahren beginnend, den gesellschaftlichen Umwälzungen der 1968-Generation vorausging, mit der sie verbunden ist, dürfte nicht zufällig sein. Er hat beschwörenden Charakter – die Radikalität der eigenen Positionierung soll nicht folgenlos bleiben. Viel Hoffnung wird auf den Generationenkonflikt gesetzt, obgleich nicht ganz ersichtlich ist, wie aus dem biologischen Alter die ideologische Feindschaft folgen sollte, in der allein sich die Avantgarde konstituieren kann. Die Kampfansage wird so als gewollt sichtbar gemacht,[87] erscheint indes weder naiv noch rein ironisch. Ein Versuch liegt vor, dem Künstler angesichts der sich mit Auflösung des Sowjetstaats und Einführung der Marktwirtschaft radikal verändernden Bedingungen künstlerischer Produktion in den beginnenden 1990er Jahren eine neue Funktion zu geben und die Kluft aufzuweisen, die den postsowjetischen Künstler vom sowjetischen trennen wird. Widersprüche sind am Werk: Bündel aus Affekten, mythischen Hoffnungen, Theoremen und sowjetischen Erblasten – sowie Ironie. Der Äußerungsakt, dessen „Aufrichtigkeit" *(iskrennost')* immer wieder beschworen wird, ist ein (oft hysterisches) Experiment, in welcher der Künstler/Schreiber sich eigentlich als ein anderer gegenübertritt. Es ist das, was Osmolovskij als „[D]rin sein"[88]-Wollen bezeichnet

---

86 Osmolovskij 1993a, 3.

87 Vgl. auch das Press-Release der Ausstellung *Vojna prodolžaetsja (Der Krieg geht weiter)* von Nezesüdik in der Regina-Galerie 1993, in der sich auf die zu dieser Zeit weitgehend unbekannte Epistemologie von Thomas Kuhn und Paul Feyerabend berufen wird, um eine Strategie zu erzeugen, mit der NOMA entthront werden soll (vgl. Baskova 2015, 54). Wichtig an diesem philosophischen Fundament wäre gewesen – so Osmolovskij –, dass es eine „frische Zitatschicht" (zit. nach ebd., 51: „svežij citatnyj sloj") geboten habe. Bezeichnenderweise nahm gerade die 1988 von Pavel Pepperštejn eingeführte Bezeichnung NOMA für den Moskauer Konzeptualismus Bezug auf die Abgrenzung dieses Kreises durch sprachliche Praktiken (vgl. den Eintrag „Noma" in Monastyrskij 1999, 65).

88 Osmolovskij 2005, 699.

https://doi.org/10.7788/9783412508364

hat. Die „Apokalypse der Mode“, in der die Zeichen rein selbstreferenziell werden und das Kunstsystem lediglich noch die Funktion hat, dem Künstler zu seinem persönlichen Fortkommen zu verhelfen, darüber hinaus jedoch jegliche gesamtgesellschaftliche Bedeutung verliert[89], ist dabei ein Schreckensbild, das den Radikalen Künstlern vor Augen steht und das auf zynische Weise ausagiert und zugleich mit Empörung zurückgewiesen wird. Die jungen Künstler konzeptualisieren das künstlerische Feld als Terrain eines individuellen Existenzkampfs – oder eines Kampfes von Gruppen, indem sie anklagend behaupten, nicht anders zu können, als ihre älteren Kollegen zu erschlagen, um leben zu können. Im Oktober 1995 schreibt Osmolovskij in diesem Zusammenhang, dass die „Probleme der Körperlichkeit“[90] (etwa der körperliche Terror Breners)[91] in der Radikalen Kunst im Lichte des Wiener Aktionismus oder der westlichen Body Art missverstanden würden. Hier ginge es eigentlich um „ein Regime der Produktion von Subjektivität, das sich in absoluter Negativität bei Verwendung aller zur Verfügung stehender ‚Prothesen‘ (Massenmedien, TV, politische Parteien usw.) äußert“[92]. Die Distinktion wird dabei auch mit linksradikaler Rhetorik vollzogen, weil die Mehrheit der nunmehr kanonisierten Persönlichkeiten des Undergrounds eine liberale, am Idealbild des Westens orientierte, politische Einstellung zeigte.[93]

Sicherlich kann man diese Strategie auch als „absolut unaufrichtig“ bezeichnen[94], weil das eigene skandalöse Verhalten auf zynische Weise jegliche Möglichkeit eines solidarischen Miteinanders der Künstler – und der Menschen – performativ *wahr macht*, während der junge Radikale zugleich zum Opfer des Szenarios stilisiert wird. Gerade so gelingt dieser Strategie jedoch eine affektive Mimesis hinsichtlich des gewaltsamen Auflösungsprozesses der russischen Gesellschaft der 1990er Jahre. Sind die Aktionen und Texte nun aber wirklich lediglich zynisch oder suchen sie nicht doch danach, aufrichtig zu sein? Die Entscheidung fällt schwer, weil der Zeichenstatus unklar bleibt: Die Zeichen sind nicht nur selbstreferenziell, sie lenken den Blick auf die Positionierung ihres Verfassers als eine Frage an die neue Zeit. Der Unterschied von Maske und ihrer

89 Vgl. Hansen-Löve 1996, 197 ff.

90 Kireev/Osmolovskij 1995ff., Text 5: „Problemy telesnosti“.

91 Vgl. dazu den Text 2 von Kireev/Osmolovskij 1995ff. Auch diese Erklärung, die der Radikalen Kunst die Beschreitung des Wegs des Terrorismus nahelegt, ist dabei ironisiert durch die „Simulierung einer bürokratischen Maschine“ (ebd., Einführungstext „Mail Radek – o proekte“: „Simuljacija bjurokratičekoj mašiny“.

92 Kireev/Osmolovskij 1995ff., Text 5: Режим производства субъективности, выраженный тотальной негативностью при использовании всех наличных “протезов” (СМИ, ТВ, политические организации и т.д.).

93 Vgl. Baskova 2015, 48 f.

94 Osmolovskij 2005, 699.

https://doi.org/10.7788/9783412508364

Rückseite – wo sich ein moralisch verantwortlicher Autor verbergen könnte – wird ins Unendliche potenziert.[95]

Beispiele für Beleidigungen der älteren konzeptualistischen Künstlerkollegen durch die Radikalen Künstler gibt es zuhauf. Besonders bei Aleksandr Brener wird man schnell fündig, bei dem im Hinblick auf seine ständigen Kollegenbeleidigungen manchmal kaum zu unterscheiden ist, ob sie Erscheinungen seines Habitus oder ein künstlerisches Verfahren darstellen.[96] Einen Teil von Breners Gedicht *Za sem' sekund do konca sveta* (*Sieben Sekunden bis zum Weltuntergang*) in der ersten Ausgabe der Zeitschrift *RADEK* (1993)[97] bildet ein widerwärtiger textueller Gewaltakt gegen die „Kanaille" („merzavca") Georgij Kizeval'ter, den er mit Scheiße beschmieren möchte, damit er aufhöre, von der Kunst zu reden.[98] Aber auch Osmolovskij bedient sich der Ausfälle gegen Künstlerkollegen und der konzeptualistischen im Besonderen. „Der Konzeptualismus", so zitiert ihn Oroschakoff, „ist doch nicht mehr als eine Wichsvorlage für ältere Menschen, denen das Feindbild die Form gegeben hatte."[99] Einige Jahre später, in der weniger bekannten Aktion *Sidjaščij – prikaz po armii iskusstva (Der Sitzende – Befehl an die Armee der Kunst)* am 20. November 1997 saß Osmolovskij mit schweren, in der Luft baumelnden Stiefeln hinter einem knapp unterhalb der Decke angebrachten Schreibtisch und verhängte dort mit einer Schreibmaschine über alle möglichen russischen Künstler und Schriftsteller Befehle, was sie zu tun hätten. 80 Jahre zuvor, während der Oktoberrevolution, konnte Vladimir Majakovskij die Künstler als Kollektivsubjektiv aufrufen, sich der Revolution zu unterstellen. Unter den nun herrschenden marktwirtschaftlichen und demokratischen Bedingungen ergingen an die Künstler individuelle, unter einen RADEK-Briefkopf getippte Befehle.[100] So soll Il'ja Kabakov 1998 die Prämie des Präsidenten der Russischen Föderation erhalten und dann sterben,[101] während Dmitrij Prigov, der mit seinen poetischen Anverwandlungen offizieller Schreibakte Einfluss auf den jungen Revolutionär ausgeübt haben dürfte, zu verstehen gegeben wird, dass er ein Vollidiot sei.[102]

Um diese merkwürdig aggressiven Gesten der jungen Künstler zu begreifen, muss man sich des dramatischen Bruchs im künstlerischen Leben bewusst werden, der für die Aktionisten zur Ausgangslage ihres künstlerischen Schaffens wurde. Zudem sollte man

95 Vgl. dazu auch die Fußnote 91 über *Mail Radek*.
96 Vgl. Meindl 2011.
97 Osmolovskij nennt es ein „poetisches Werk" (Osmolovskij 1993, 10: „poėtičeskoe proizvedenie").
98 Brener 1993b, 82.
99 Oroschakoff 1995, 22.
100 Vgl. Osmolovskij 2010ff.f.
101 Osmolovskij 2010ff.f: „Получить президентскую премию и умереть 1998 году".
102 Ovčinnikova [2007], 00:38:40: „Пригову понять, что он абсолютный мудак".

https://doi.org/10.7788/9783412508364

sich vor Augen halten, welches Regime der künstlerischen Produktion verloren gegangen war. In dieser Hinsicht sind die Schilderungen des künstlerischen Lebens im Moskauer Konzeptualismus durch die Akteure selbst äußerst aufschlussreich. Für den wenig eingeweihten westlichen Beobachter dürfte dabei auf den ersten Blick vor allem der positive Charakter dieser Schilderungen der Zeit des „zastoj" („Stagnation") überraschen. In einer dem Rückblick auf den Moskauer Konzeptualismus gewidmeten Doppelnummer des 1993 von Viktor Miziano gegründeten *Chudožestvennyj žurnal (Moscow Art Magazine)* von 2008 vergleicht Vladimir Sorokin den Konzeptualismus mit einer „Sauerstoffblase im Ozean des Alltags unter Brežnev"[103], in der die Menschen von Ideen und der „Geselligkeit" („obščenie") gelebt hätten, in der dieser Sauerstoff freigesetzt wurde. Der Moskauer Konzeptualismus wird von Sorokin als eine kommunikations- und prozessorientierte Kunst angesehen. Weil sie nicht auf den Markt orientiert gewesen sei, wirke das hinterlassene materielle Ergebnis mit einigen Ausnahmen (Ėrik Bulatov, Oleg Vasil'ev) freilich fast armselig. Der Konzeptualismus habe stark vom sowjetischen Kontext gelebt und sei örtlich gebunden gewesen. Er sei stark literarisch, philosophisch und (im Falle der KD) von einer fast religiösen Gemeinschaftlichkeit („sobornost'") geprägt gewesen.[104]

Dieser nostalgische Diskurs über die spätsowjetische Zeit könnte überraschen, ging man doch insbesondere in der Brežnev-Zeit durchaus repressiv gegen Liberalisierungsbestrebungen im künstlerischen Sektor vor und sah in ihnen ein Einfallstor feindlicher westlicher Einflussnahme. Der KGB nahm die nicht offiziellen Künstlergruppen buchstäblich als konspirative Gruppen wahr, insbesondere wenn ihre Teilnehmer in westlichen Emigrationspublikationsorganen wie der Pariser Kunst- und Literaturzeitschrift *A-Ya* veröffentlichten. 1982/83 ging der KGB gegen Nikita Alekseev, den Gründer der KD vor. Zusammenkünfte nicht offizieller Künstler, etwa im Rahmen von Wohnungsausstellungen (Apt-Art), wurden regelmäßig durch Vorladungen und Festnahmen der Künstler verhindert. Die repressiven Entwicklungen fanden 1983 ihren Höhepunkt in der Anklage und Verurteilung des Malers und Grafikers Vjačeslav Sysoev wegen Verbreitung von Pornographie zu zwei Jahren Arbeitslager.[105] Einerseits möchte man den sowjetischen Staatsorganen eine Paranoia angesichts der Verfolgung nach innen gerichteter und oft hermetischer künstlerischer Praktiken diagnostizieren, andererseits hatte, gemessen an dem hochgesteckten Ziel, dem Ideal eines staatlich kontrollierten, ideologisch normierten Kulturlebens, die staatliche verschwörungstheoretische Imagination durchaus ihre Berechtigung. Diese konspirative Brisanz ihrer Praxis reflektieren KD gerade mit ihrer Aktion *Vychod (Ausstieg)* aus dem Jahr 1983. Die Teilnehmer wurden

---

103 Sorokin/Šeptulin 2008: „пузырь кислорода в океане брежневского бытия".

104 Ebd.

105 Vgl. Kretzschmar 1993, 169 ff.

https://doi.org/10.7788/9783412508364

eingeladen, gemeinsam mit den Organisatoren im Autobus der Linie 23 von der Metrostation Puškinskaja eine Haltestelle in Richtung Kosickij pereulok zu fahren. Während der Fahrt bekamen sie von den Organisatoren einen Zettel in die Hand gedrückt: „AN DER NÄCHSTEN HALTESTELLE STEIGEN WIR AUS. Kollektive Aktionen“[106]. Diese opake Handlung scheint einerseits – an einen Spionagethriller erinnernd – dazu zu dienen, unliebsame Verfolger abzuschütteln, ist andererseits jedoch vollkommen zwecklos und selbstreferenziell. Sie erscheint als ironischer Kommentar auf die verschwörungstheoretische Paranoia des Staatsapparats, *ist* jedoch gleichzeitig, als Zusammenkunft der Künstler zum Zwecke einer staatlich nicht sanktionierten künstlerischen Handlung, tatsächlich eine Verschwörung. Die staatliche Wertschätzung der Kunst war ernsthaft genug. Sie wirkte sich stark auf die symbolische Ökonomie des künstlerischen Felds aus und förderte maßgeblich die von Sorokin als fast religiös beschriebene Gemeinschaftlichkeit („sobornost'“) des Moskauer Konzeptualismus.

Welche Situation aber fanden die jungen, etwa 20-jährigen Künstler am Anfang ihres Werdegangs, also während der Wende von den 1980er zu den 1990er Jahren vor? Einerseits bestand die Tradition, sich in kleinen Gruppen zu organisieren, weiter fort, andererseits änderten sich die gesellschaftliche Funktion und Bedeutung dieser Organisationsform in der Transformationsperiode deutlich. Mit dem Zerfall der Sowjetunion vollzog sich auch der Niedergang der Kulturinstitutionen des offiziellen Sektors, gegen den sich die nicht offizielle Kultur gerichtet hatte, wobei zu bedenken ist, dass ihre Verflechtungen mit dem offiziellen Sektor sowie dessen ideologisch freieren Nischen (besonders die Bereiche Kinderliteratur- und film sowie die Buchgestaltung im Allgemeinen) auch vielen Protagonisten des Undergrounds ihr Auskommen gesichert hatten. Hier ist von einem Legitimitätsverlust auf beiden Seiten auszugehen, weil sich die Untergrundkultur nun nicht mehr als die *eigentliche*, *wahre* Kultur im Unterschied zur politisch konformen verstehen konnte. Gleichzeitig traten nun private Käufer für Kunstwerke auf, in den ersten Jahren vor allem westliche Interessenten, die mit Summen operierten, die unter sowjetischen Bedingungen unvorstellbar gewesen waren. So erinnert sich etwa der Künstler Jurij Al'bert, wie er 1987 eine Arbeit für 800 Rubel verkauft hatte: Er, der zuvor von etwa 60 Rubeln im Monat gelebt hatte.[107] Zu dieser Neuevaluierung durch einen zuerst rudimentären, dann boomenden Markt, kommt die Kanonisierung des Moskauer Konzeptualismus wie auch anderer nicht offizieller Kunstrichtungen durch westliche Kulturinstitutionen und Wissenschaftler hinzu.[108]

106 Zit. nach Sasse 2003b, 75.

107 Vgl. Al'bert u.a. 2002.

108 Den Startschuss zu diesem Boom gab die Sotheby's-Auktion in Moskau am 7. Juli 1988 (vgl. Frimmel u.a. 2012, 33).

Die literarische Gruppe Anatolij Osmolovskijs, Ministerstvo pro SSSR (Ministerium für die UdSSR, 1987–1990), in der Dmitrij Pimenov federführend war, steht in ihrer experimentellen Textpraxis, die noch in *RADEK N1* (1993) vorliegt, deutlich in der konzeptualistischen Tradition. Eine solche Perpetuierung einer nach innen gerichteten Gruppenpraxis musste in der Transformationsperiode vor beträchtlichen Problemen stehen. Zum einen war nicht klar, welche Bedeutung einer solchen Gruppenpraxis noch zukommen konnte, wenn sie sich nicht als Gegenkollektiv zur staatlich institutionalisierten Kultur konstituieren konnte. Zum anderen zeichnete sich angesichts der wirtschaftlichen Rosskuren, der Russland unter der Federführung von Egor Gajdar unterzogen wurde[109], schnell die Gefahr individueller wirtschaftlicher Prekarisierung ab, wie sie zu sowjetischen Zeiten, in denen ein relativer Egalitarismus auf niedrigem Niveau bestanden hatte, nicht vorstellbar gewesen war. Wirtschaftliche Not konnte umso schmerzhafter empfunden werden, als sich Möglichkeiten teilweise verschwenderischen Konsums für diejenigen auftaten, die sich in der Transformationsperiode bereichern konnten.[110] Dies musste die jungen Künstler umso mehr treffen, als sie über keinen Namen verfügten und somit auch nicht wie die älteren Kollegen aus der nicht offiziellen Szene auf das Interesse der Kunstsammler hoffen konnten. Hinzu kommt, dass die Moskauer Aktionisten ganz allgemein weniger kulturelles und Bildungskapital gegenüber den Moskauer Konzeptualisten aufwiesen; während diese meist wirkliche Moskauer waren, strömten jene aus allen möglichen Teilen Russlands und der nun zerfallenden UdSSR in Moskau zusammen.[111] Der Ė.T.I.-Kreis mit dem Moskauer Osmolovskij erscheint indes bei weitem nicht als Kristallisationspunkt der Marginalität, wenn man ihn etwa mit der Sekte der absoluten Liebe *(Sekta absolutnoj ljubvi)* um den

109 Vgl. Kagarlickij 2002, 92.

110 Vgl. Kagarlickij 1995, 22.

111 Von zwölf zentralen Gestalten des Moskauer Konzeptualismus, deren Biographien ich daraufhin überprüft habe (Jurij Al'bert, Nikita Alekseev, Il'ja Kabakov, Vitalij Komar, Aleksandr Melamid, Andrej Monastyrskij, Vsevolod Nekrasov, Viktor Pivovarov, Dmitrij Prigov, Lev Rubinštejn, Vadim Zacharov) sind acht (i.e. zwei Drittel) in Moskau geboren, *alle* hatten eine Moskauer Hochschule besucht, wobei Nekrasov und Alekseev das Studium abbrachen (oder abbrechen mussten). Unter den sechs entsprechend überprüften zentralen Gestalten der Radikalen Kunst (Aleksandr Brener, Oleg Kulik, Oleg Mavromatti, Anatolij Osmolovskij, Avdej Ter-Ogan'jan, Gija Rigvava) ist *nur* Osmolovskij Moskauer, die anderen kamen von weit her: aus Kasachstan (Brener, allerdings über Israel), Tblisi (Rigvava), Kiev (Kulik war zeitweilig Dorfschriftsteller im Tversker Gebiet), und Volgograd (Mavromatti). Nur die Hälfte (Brener, Kulik, Rigvava) hat einen Hochschulabschluss, aber lediglich Rigvava einen in Moskau erworbenen. Osmolovskij brach sein Studium an einer technischen Fachhochschule ab, und Ter-Ogan'jan wurde aus der künstlerischen Fachhochschule im heimatlichen Rostov ausgeschlossen.

aus Volgograd stammenden Künstler Oleg Mavromatti vergleicht.[112] Diesem erschien Osmolovskij schon Anfang der 1990er Jahre wie ein etablierter Künstler.

Wenn Osmolovskij mehrfach betont hat, dass es in den 1990er Jahren keine zeitgenössischen künstlerischen Institutionen gegeben habe, so gilt dies eigentlich nur für den offiziellen staatlichen Museumssektor. Schon 1994 konnte Ekaterina Degot' eine Vielzahl von Institutionen zeitgenössischer Kunst ausmachen. Es gibt interessante Galerien wie den mittelbar staatliche Gelder erhaltenden Kunstraum Galerie L oder die vom Kurator Oleg Kulik seit 1990/91 bespielte Galerie Ridžina.[113] Ab 1991 entsteht das Zentrum für Zeitgenössische Kunst, ab 1992 das von Iosif Bakštejn geleitete Institut für Probleme zeitgenössischer Kunst (Institut problem sovremennogo iskusstva).[114] Dem Problem der anachronistischen akademischen Ausbildungsangebote für Künstler begegnet Viktor Miziano, indem er 1993–94 unter Einbindung von Valerij Podoroga, Professor für philosophische Anthropologie am Institut für Philosophie der Moskauer Akademie der Wissenschaften, Meisterklassen organisiert, an denen auch Brener und Osmolovskij teilnehmen.[115] Der Gründer des *Moscow Art Magazine,* Viktor Miziano, für den sich die Bedeutung von Kommunikation und Kontext in der Kunst auch aus den Erfahrungen des sowjetischen Undergrounds speist, beschreibt den Anfang der 1990er Jahre als einen sehr schöpferischen Zeitraum, in dem es interessante Institutionen gegeben und der Westen der russischen Kunst ein großes Interesse entgegengebracht habe; er kontrastiert dies mit einem kommerziell entwickelten Kunstbetrieb in den 2000er Jahren, der von westlicher Seite aufgrund seiner Provinzialität weitgehend ignoriert würde.[116] Schlecht stand es tatsächlich um die wirtschaftlichen Erwerbsmöglichkeiten, die sich um die Mitte der 1990er Jahre mit dem Nachlassen des Interesses westlicher Geldgeber und dem Ausbleiben staatlicher Förderungen der zeitgenössischen Kunst noch verschlechterten.[117] Die individualistischen Strategien – wie Miziano sich ausdrückt[118] – von Brener, Osmolovskij und Kuliks, die durchaus Ausnahmen im künstlerischen Feld darstellten, waren jedoch schon bald auf westlichen Ausstellungen vertreten. Offensichtlich trafen sie den Puls der Zeit. Zum einen nutzten sie die neuge-

112 Vgl. Baskova 2015, 189.

113 Skowronek schreibt, dass seit Mitte der 1980er Jahre 80 Galerien in Moskau entstanden seien (2013, 10).

114 Vgl. Degot' 1994 und – Nikitsch/Winzen 2004, 134.

115 Für eine ausführliche Dokumentation vgl. Podoroga/Miziano 2000.

116 Im persönlichen Gespräch mit dem Verfasser im Juli 2010. Vgl. zur Entstehung künstlerischer Institutionen im Moskau der ersten Hälfte der 1990er Jahre auch Frimmel u.a. 2012, 34.

117 Vgl. Frimmel u.a. 2012, 34 f. Osmolovskij erklärt auch, dass die Galerien gerade deswegen als intellektuelle Klubs und nicht als Verkaufsräume für zeitgenössische Künstler funktionierten, weil sie ihr Geld über den Verkauf von antiquarischen Beständen gemacht hätten (vgl. Baskova 2015, 61).

118 Vgl. auch Baskova 2015, 81.

wonnenen – weniger auf einer wirklichen Liberalisierung als auf einem Autoritätsverlust staatlicher Organe beruhenden – Freiheiten, um die Grenzen der Kunst auszutesten. Die Orientierung an der revolutionären Rolle einer Kunst-Avantgarde wurde dabei nicht nur vom Mythos befeuert, das westliche Kunstsystem sei quasi linksradikal und ein Hort des Widerstands im kapitalistischen System[119], sondern auch vom Wunsch, das Prestige, die subversive Rolle, die der nicht offiziellen Kunst in der Sowjetunion zukam, zu erhalten und einer Marginalisierung der Kunst als sozialer Spezialisierung vorzubeugen. Die besondere Zweideutigkeit dieser Positionierungen, die von Anfang an den Unmut der älteren Kollegen aus dem Umkreis des Moskauer Konzeptualismus hervorrief, besteht darin, dass die skandalträchtige aggressive Platzierung des eigenen Namens das gewaltsame Gesellschaftliche in den 1990er Jahren mimetisch nachvollzog, wobei die vollzogene Integration einiger Künstler, insbesondere Osmolovskijs und Kuliks (nicht Breners), in den nunmehr kommerzialisierten Kunstbetrieb des neuen Jahrtausends im Nachhinein die Unaufrichtigkeit jeglicher Behauptung kritischer Aspekte oder gar einer Positionierung des Widerstands gegen das kapitalistische System Lügen zu strafen schien. Ironischerweise können nun Vertreter der Konzeptualisten auf das utopische Moment der sowjetischen ästhetischen Vergesellschaftung verweisen und sich damit von den postsowjetischen Emporkömmlingen abgrenzen, die inzwischen repräsentative Funktionen übernehmen. Laut Jurij Lejderman und Vadim Zacharov würden Osmolovskij und Kulik im Namen des gegenwärtigen Russlands sprechen, in den Aktionen der Kollektiven Handlungen hingegen „klang die Stimme des Felds" („[…] zvučal golos polja") bzw. die „Stimme der Freiheit" („Golos svobody").[120]

2.2.2 Ein konkurrierendes Programm zur Postmoderne

Ich möchte in diesem Kapitel versuchen, eine interessante Lesart der sehr sperrigen Manifeste bzw. Programmschriften *Volja k utopii* und *Necezjudik* aus *RADEK N1* von Anatolij Osmolovskij und Aleksandr Brener zu liefern, in denen diese sich gegen die Postmoderne zu positionieren suchen. Dabei soll es vor allem um den Gestus der Aufrichtigkeit und um den infiniten Regress vom Spiel mit der Revolution und der Revolution im Spiel gehen. Diese Lesart soll die Interpretation der „Gegen-Alle"-Kampagne vorbereiten, zudem aber auch die Frage der Aufrichtigkeit, die im vierten Teil der Arbeit über zeitgenössische politisch-ästhetische Positionen der 2000er Jahre in den Mittelpunkt rückt. Zum besseren Verständnis werde ich die Texte noch einmal kurz in der

119 Vgl. Osmolovskij 2005, 707 f.
120 Lejderman u.a. 2008.

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

Postkommunismus-Debatte kontextualisieren[121], die sich in den 1990er und 2000er Jahren um den Philosophen Boris Groys kristallisierte. Sie ist der Fokus zur Verhandlung der großen weltanschaulichen Fragen nach dem Ende des Kalten Kriegs und der Blockkonfrontation.

Die russische Postmoderne ist mit einer spezifischen paradoxen historischen Erfahrung verbunden, die sich mit Boris Groys, wenn nicht immer objektivieren, so doch zumindest veranschaulichen lässt. Groys beschrieb 2005 in „Die postkommunistische Situation" epistemologisch die postkommunistische *conditio humana*. In der Betonung von Differenz und Heterogenität und in der Abkehr von universalistischen Gemeinschaftsprojekten vermittelten die Cultural Studies den Weg des postkommunistischen Subjekts zurück aus der Zukunft, vom Ende der Geschichte zurück in die Vergangenheit.[122] Diese Umkehr des Zeitflusses sei jedoch kein einzigartiges Phänomen, denn tatsächlich „kennen [wir] viele moderne apokalyptische, prophetische, religiöse Gemeinschaften, die der Notwendigkeit unterworfen waren, in die historische Zeit zurückzukehren"[123]. Das Paradox sei, dass die postkommunistischen Staaten in eine historische Gegenwart zurückkehrten, in der sich der siegreiche Westen selbst am Ende der Geschichte wähne. Der Kalte Krieg habe Gesellschaft an sich zu Gesellschaftsmodellen kommodifiziert, die gewählt und exportiert werden können.[124] Für die erneute Wahl des Kommunismus gelte somit:

> Die neue Aufführung dieses Stückes wird sicherlich anders verlaufen – die Rollen werden anders besetzt, einiges wird wahrscheinlich „besser" gemacht, anderes dagegen „schlechter" –, aber es wird sich trotzdem notwendigerweise um die Wiederaufführung des gleichen Stücks handeln.[125]

Und weil „da weiß man, was man hat" offensichtlich keine gute Reklame für den Kommunismus darstellt, erscheint er Groys als ein Ladenhüter. Der Westen (als Modell) begreife sich „in einer Art ideologischem Potlatsch" nun als realisierte Utopie bzw. realisierte Anti-Utopie.[126]

121 Vgl. dazu auch Weitlaner 1999, 3–44 und Arns 2003, 66–87. Arns referiert Weitlaners Deutung und schließt sich der oben kommentierten Linie der Kritik einer neototalitären ziellosen Bewegung an (Arns 2003, 259 ff., in Rekurs auf Weitlaner 1999, 137 f.).

122 Vgl. Groys 2005, 48.

123 Ebd., 48.

124 Ebd., 39.

125 Groys 2005, 38.

126 Vgl. ebd. 39. Problematisch ist an Groys Argumentation, dass der Leser distanzierende Beschreibung und Zustimmung nur schwer unterscheiden kann. Einerseits schreibt Groys, die nachstalinistische

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

Diese geschichtliche Erfahrung der Postmoderne mit dem Untergang der Sowjetunion als zentralem Ereignis unterscheidet sich deutlich von der vieler westlicher Intellektueller. In „Die postkommunistische Situation" polemisiert Groys wiederholt gegen diejenigen, die behaupteten, der Sowjetkommunismus habe allenfalls eine Verzögerung in der Geschichte dargestellt, eine Meinung, die nicht „allein aus einer gewissermaßen antikommunistischen, sondern auch aus einer linken, prokommunistischen Perspektive präsentiert" werde.[127] Direkt richtet sich diese Kritik wohl an Alain Badiou, der, an den Postkommunismus-Debatten unmittelbar beteiligt, den „Tod des Kommunismus" als Tod eines subjektiv bereits lange Verstorbenen behandelt.[128] Groys' wiederholte Rede vom „Gespenst des Kommunismus" legt jedoch nahe, dass er sich auch im Widerstreit mit Jacques Derrida befindet, der sich 1993 mit *Marx' Gespenster,* einer subtilen Montage von Shakespeares *Hamlet* und dem *Kommunistischen Manifest,* der Konjunktur des Endes der Geschichte, der vermeintlichen Alternativlosigkeit der liberalen Demokratie entgegenstellte – insbesondere Francis Fukuyamas *The End of History and the Last Man*. Derrida empfand diese Diskurse als anachronistisch. Schließlich hätte sich die Frage „whither marxism" („wohin, Marxismus?") seiner Generation, die sich teilweise dem real existierenden Marxismus entgegengestellt hatte, schon in den 1950er Jahren gestellt.[129] Den verspäteten Todesanzeigen der Geschichte hält er in einem „messianistischen" Gestus das Bekenntnis zu Marx' Erbe entgegen – die Beschwörung „der absoluten und nicht antizipierbaren Singularität des Ankünftigen *als Gerechtigkeit*"[130]. Auch Lyotards Hypothese des „Endes der großen Erzählungen", auf die häufig referiert wird, ist sehr

---

sowjetische Gesellschaft hätte nicht in die historische Zeit zurückkehren können, denn die „ganze Welt war in ihre posthistorische Phase eingetreten" (Groys 1988, 83), weil sie u.a. unter dem Eindruck des stalinschen Experiments „den Glauben an die Überwindung der Geschichte verloren hatte" (ebd.). Andererseits hält Groys den Versuch der Überwindung der Utopie als geschichtswirksamer Kraft der Überwindung und Stillstellung der Geschichte seinerseits für utopisch, denn die Utopie sei der Geschichte inhärent (vgl. ebd., 103; vgl. Arns 2003, 75). Ein Gutes unserer krisengeschüttelten Zeit nach 9/11 ist wohl, dass man sich eingesteht, dass die Geschichte auch ohne unseren Glauben weitergeht.

127 Ebd., 37.

128 Vgl. Badiou 2005. Mittlerweile hat sich im Kontext der Postkommunismusstudien in der Frage nach der Bewertung des Untergangs der Sowjetunion mit Boris Budens *Zone des Übergangs* (2009; siehe auch Buden 2005) eine dritte Position herauskristallisiert. Buden kritisiert das Ausbleiben des Enthusiasmus (im Sinne Kants) beim westlichen Zuschauer in Betrachtung der Revolutionen in den östlichen Nachbarländern und führt dies auf den Kulturalismus der Transitologie zurück, nach der jene nur eine versäumte geschichtliche Entwicklung nachholen würden. Ambivalent bleibt Buden im Hinblick auf das „Ende des Sozialen" – ob er dieses als geschichtliches Faktum anerkennen oder als Ideologie kritisieren möchte.

129 Vgl. Derrida 1996, 31 f.

130 Ebd., 48. Im kritischen Sinne so genannt von Rancière 2008, 76 f.

suchend formuliert und begründet für ihn keineswegs eine neue Epoche.[131] Eigentlich lehnt Lyotard lediglich Narrative hegelianischer Prägung ab, in denen eine universalgeschichtliche Entwicklungslogik den Erzähler autorisiert. Die Krise des narrativen Wissens müsste jedoch für die Menschen nicht in Barbarei enden, denn aus ihr folgt lediglich die gesellschaftspolitisch kritisch reformulierbare Einsicht, dass die Legitimierung des Wissens „von nirgendwo anders herkommen kann als von ihrer sprachlichen Praxis und ihrer kommunikationellen Interaktion“[132]. Dieser Hinweis auf die wichtigen philosophischen Eingaben Lyotards und Derridas Ende der 1980er Jahre bzw. Anfang der 1990er Jahre ist insofern relevant, als beide Philosophen – Derrida offensichtlich kämpferischer als Lyotard – sich die Frage stellen, wie angesichts der Krise des aufklärerischen emanzipatorischen Diskurses ein auf ein Zukunftsprojekt bezogenes politisches Sprechen möglich ist. Und diese Frage stellen sich auch die Radikalen Künstler in ihren Manifesten am Anfang der 1990er Jahren, wobei diese Texte jedoch nicht bzw. anders als Derridas gleichfalls performatives Manifest *Marx' Gespenster,* den Anforderungen an einen theoretischen Diskurs gehorchen. Es handelt sich bei den Texten um Textaktionen,[133] aber mehr noch: um paradoxe Aktionen – Versuche, den Text im Text zu überwinden; dies wird besonders einleuchten, wenn man eine Aktionsbeschreibung vorausschickt.

In der Aktion *Golod pravit mirom (Der Hunger regiert die Welt)* von 1994 traten Oleg Mavromatti und Aleksandr Brener in der Galerie Gel'man in einen Hungerstreik, wobei Brener Dmitrij Pimenov ersetzte, mit dem zusammen Mavromatti die Aktion erdacht hatte.[134] Die Forderungen der Künstler waren: erstens, die volle und bedingungslose Kapitulation der Postmoderne“[135], die – laut Mavromatti – zu dieser Zeit wirklich als Bedrohung für die persönliche künstlerische Schaffenskraft angesehen wurde;[136] zweitens, die Taufe eines Asteroiden auf den Namen der Künstler; drittens, im Falle der Nichterfüllung der ersten beiden Forderungen eine Kompensation in der Höhe von 21.000 $.[137] Das Raffinierte an dieser Aktion ist, das der Hauptforderung der Kapitulation der Postmoderne auf der pragmatischen Ebene kein wirkliches Ereignis entspricht:

131 Vgl. Weitlaner 1999, 49.

132 Lyotard 1994, 122.

133 Ich möchte eine Textaktion im Folgenden eher allgemein und wenig voraussetzungsreich als einen Text verstehen, der unverstanden bleibt, wenn er lediglich hinsichtlich seines Sinns, nicht jedoch hinsichtlich seiner Form als Kommunikationsakt betrachtet wird. Manchmal wird es jedoch auch, wie bei Sasse (2003b) um das Zusammenspiel von Texten und Handlungen gehen.

134 Vgl. Baskova 2015, 164.

135 Stomachin 2007, 134: „полная и безоговорочная капитуляция постмодернизма“.

136 Vgl. Baskova 2015, 161.

137 Über die Höhe der Summe bestehen Unstimmigkeiten – vgl. abweichende Angaben dazu in Baskova 2015, 164.

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

Wie werden die Künstler und Besucher denn davon erfahren, dass die Postmoderne das Handtuch wirft bzw. woher wissen sie denn, dass die Postmoderne nicht schon kapituliert hat? Man kann nun im Hinblick auf die Interpretation der Aktion beide Varianten durchspielen und kommt auf diese Weise zu zwei Fassungen einer *Diskursapokalyse*.[138]

(α) Vielleicht setzt sich in der Aktion der Künstler selbst die postmoderne Ästhetik fort? Durchaus, wenn man mit Mark Lipoveckij als ästhetische Dominante der Postmoderne das Spiel voraussetzt und darauf hinweist, dass es sich bei der Aktion lediglich um ein ironisches, selbstreferenzielles Spiel handelt, das keineswegs politisch und dazu konzipiert sei, irgendwelche Veränderungen außerhalb des Galerieraums, des eingehegten Kunstraums, nach sich zu ziehen, außer, eventuell, die Gratifizierung der Künstler mit symbolischem und ökonomischem Kapital.[139] Mag diese Bereicherung auch nicht so direkt erfolgen, wie es die Künstler fordern (Kompensationszahlung, nach ihnen benannter Asteroid), so eventuell doch langfristig über die Institutionen des Kunstsystems, in dem sie sich mittels der Aktion profilieren. In dieser pessimistischen Variante ist die Diskursapokalypse bereits eingetreten, jedoch in dem Sinne, *dass die Postmoderne unüberwindbar ist und ewig andauert,* weil ihr Ende, als Möglichkeitsbedingung des Sprechens, immer bereits *aufgeschoben* ist. Der Zeichenprozess im Kunstsystem produzierte dementsprechend keine Wahrheiten; er wäre lediglich eine auf Publicity angelegte Modeerscheinung. Wir hätten es in dieser Vorstellung dann nicht mit einem Feld der Kunst zu tun – Bourdieu geht ja von politischen Homologien im künstlerischen Feld aus und von einer beschränkten Wirkung des künstlerischen Felds auf die politischen Kämpfe um die Hegemonie in der Gesamtgesellschaft –, sondern mit einem hermetisch selbstreferenziellen Kunstsystem – einer Art Casino, an dessen Ausgang die Künstler ihre Gewinne in ein anderes abstraktes Kommunikationsmedium, nämlich Geld, konvertieren.

(β) Die Postmoderne kommt mit *Der Hunger regiert die Welt* und ähnlichen Aktionen tatsächlich an ihr Ende, und zwar wird sie überwunden, weil mit den real im Galerieraum hungernden Körpern ein physiologisches Zeichen die Semiosphäre durchbricht, ein authentischer, aufrichtiger Sprechgestus die Semiose anhält, stillstellt.[140]

Nur schwer kann sich ein bedächtiger Interpret zwischen einer dieser beiden unzureichenden Deutungen entscheiden. Konstitutiv für diesen Sprechgestus, der auch an den Manifesten aufzeigbar sein wird, ist der unaufhebbare *Widerstreit* zwischen

138 Vgl. Hansen-Löve 1996.

139 Lipoveckij 1997, 18 f.

140 Mavromatti berichtet, er habe in der Tat vier Tage voll gefastet und sich auf den Nahrungsenzug auch entsprechend vorbereitet (i.e. angefastet), während Brener die Aufgabe nicht ernst genommen und sich nachts bei McDonald's eingedeckt habe (vgl. Baskova 2015, 165).

beiden nebst dem Umstand, dass die Schlussfolgerungen des Interpreten sich in einem regressus ad infinitum hochschrauben. Natürlich weist die dritte, alternative Forderung nach finanzieller Kompensation ironisch auf die Unaufrichtigkeit der Hauptforderung hin, aber in diesem Offenlegen der Unaufrichtigkeit wird die Unaufrichtigkeit zur Aufrichtigkeit, wie man anhand von Breners manifestartigem Text *Nesostojatel'nost': reprezentacija* (*Unbegründetheit/Unzuverlässigkeit: Repräsentation*) in *Radek N1* ausführen kann. „Nesostojatel'nost'" erscheint dabei als sehr schillernder Begriff; er beruht auf dem Verb sostojat' (beruhen auf, bestehen aus), bezeichnet im kaufmännischen Bereich die Insolvenz eines Akteurs, die Zuverlässigkeit, mit der dieser Schulden begleichen kann. Im nachfolgenden Zitat wurde jedoch je nach Erfordernis des Kontextes für „Ne-/Sostojatel'nost'" Un-/Begründetheit oder Un-/Zuverlässigkeit eingesetzt.

> Die Aussagen des Autors über seine eigenen Aussagen können durch verschiedene Umstände hervorgebracht werden. In allen Fällen bleibt jedoch eines bestehen: die Behauptung der Begründetheit/Zuverlässigkeit des Autors und seiner Aussage. Diese versteht sich von selbst. Man kann sich nur über Relevantes äußern. Oder – anders gesagt – die Äußerung gibt jeglicher Aussage Relevanz, denn sie aktualisiert deren Existenz. Im vorliegenden Fall aber geht der Autor von der Unbegründetheit jeglicher nur erdenklichen seiner Aussagen aus. Der Autor setzt voraus, dass diese Unzuverlässigkeit ihm als Autor sowie ihm als Interpreten jeder seiner als Autor getätigten Aussagen eigen ist. Eigentlich bestätigt der vorliegende Text lediglich diese totale Unzuverlässigkeit. Denn, wenn man schon auf seiner eigenen Unzuverlässigkeit besteht, gehört es sich dann nicht, dies beiläufig zu machen, so wie es sich für die Unzuverlässigkeit gehört? Denn per definitionem strömt die Unzuverlässigkeit aus dem Halbfinster und dem Rauschen. Der Autor aber, der in offenen Widerspruch zu seiner Unzuverlässigkeit tritt, zerrt sie vor den Richtstuhl der Öffentlichkeit wie die Zuverlässigkeit selbst! Auf diese Weise stellt er die widerwärtigste Unzuverlässigkeit dar – eine inkonsequente Unzuverlässigkeit. Diese kokettierende, sich einladend öffnende Unzuverlässigkeit ist gleichzeitig die Schande und der Genuss des Autors und seines Interpreten. Diese Unzuverlässigkeit ist die aufrichtigste und vielleicht letzte Autorrepräsentation, die in der gegenwärtigen Situation noch möglich ist.

> Высказывание автора о собственном высказывании может быть порождено разными обстоятельствами. Но неизменным во всех случаях остается одно - утверждение состоятельности автора и его высказывания. Это подразумевается само собой. Высказываться можно только о важном. Или - иначе - высказывание придает статус важности любому высказыванию, ибо актуализирует его существование. В данном же случае автор исходит из несостоятельности любого своего высказывания, о котором только может пойти речь. Автор пологает, что эта несостоятельность

https://doi.org/10.7788/9783412508364

> имманентна ему и как автору и как интерпретатору любого его - авторского - высказывания. Собственно говоря, данный текст только подтверждает эту тотальную несостоятельность. Ибо, - если уж настаивать на собственной несостоятельности, - не надлежит ли это делать маргинально, как и подобает несостоятельности? Ведь несостоятельность по определению глаголет из тьмы и шорохов неизвестности. Но автор, вступая в явное противоречие со своей несостоятельностью, выносит ее на суд публичности как саму состоятельность! Тем самым он являет пример самой отвратительной несостоятельности - несостоятельности непоследовательной. Эта кокетничающая, зазывно распахивающая себя несостоятельность есть одновременно и позор и наслаждение автора и его интерпретатора. Это несостоятельность есть самая подлинная и быть может, последняя авторская репрезентация, которая еще возможна в современной ситуации.[141]

Ironie wird *innerhalb* des Diskurses der Manifeste eindeutig als ästhetisches Mittel der Postmoderne, der Intellektuellen der 1980er Jahre verworfen.[142] Der Autor, der seine Unzuverlässigkeit vorführt – womit diese Unzuverlässigkeit auf schändliche Weise selbst inkonsequent und unzuverlässig ist – produziert eine Repräsentation des Autors, die so maximal aufrichtig wie nur möglich erscheint. Er ist wie ein Asteroid – ein solcher soll ja nach den Künstlern benannt werden: Er zieht ewig seine Kreise, aber seine Umlaufbahn ist schwer berechenbar und so droht immer der Einschlag auf der Erde mit katastrophalen, apokalyptischen Folgen – oder unmerklichen, schwerwiegenden: Vielleicht ist der Asteroid ja bereits eingeschlagen, die Erdachse hat sich minimal verschoben und die Postmoderne ist beendet.

Wenn man nun in den Manifesten *Volja k utopii* (*Der Wille zur Utopie*) und *Necezjudik* (*Nezesüdik*) mehr sehen möchte als manieristische, neodadaistische Textexperimente und ihnen eine gewisse politische Valenz zugestehen möchte, so ist dies das Ergebnis einer ganz ähnlichen Strategie. Es wird die Möglichkeit eines Sprechgestus behauptet, der eine Alternative zur die Utopie verschmähenden Postmoderne darstellt, und dieser Sprechgestus wird (vermeintlich) auch performiert. Dabei verwandeln sich die Texte jedoch auch die Postmoderne in bestimmten Zügen an, radikalisieren diese und führen sie ad absurdum. Es handelt sich bei den Manifesten um einen spielerischen Versuch der *Delegitimierung* des postutopischen Diskurses, und ihre Erfolge sind ähnlich unwägbar wie im Falle der Aktion *Der Hunger regiert die Welt*.

Man kann dieser neoutopistischen Ausrichtung jegliche Substanz absprechen und gar den Versuch, die logischen Mittel der Sprache mit dem Gestus der Aufrichtigkeit

141 Brener 1993a, 86.
142 Vgl. Osmolovskij 1993, 7.

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

zu überwinden, neototalitär nennen; doch sollte der *entideologisierende* Zug der Manifeste offensichtlich sein. Es steht zu diesem historischen Zeitpunkt keine Ideologie zur Verfügung, keine geschichtliche Teleologie und kein historisches Agens (wie das Volk oder Proletariat), in dessen Namen die Künstler handeln könnten. Insbesondere die subversiven Interaktionen der Moskauer Aktionisten mit den Nationalbolschewisten, die im zweiten Teil dieser Arbeit beschrieben werden, verdeutlichen, dass diese Verfahren nur bedingt mit einer Ästhetisierung von Politik zu tun haben, in der Aktionen einen Ritualwert für die mimetische Selbstidentifizierung eines Kollektivs (einer Nation) bekommen. Der Mythos, den die Manifeste in *RADEK* bearbeiten – oder besser, an dem diese laborieren – ist die revolutionäre Kraft der Kunst, Kunst als Widerstand, und damit trafen sie sich zu dieser Zeit ideologisch gesehen, d.h. in ihrer Ablehnung von Ideologie, vor allem mit der seit 1991 auf den Plan getretenen Neuen Linken unter den Linksradikalen in einer von der 1968er-Generation übernommenen Präferenz für die Spontanität sowie künstlerische und politische Happenings.[143]

Jener Moment des Widerstands kann in Abwesenheit einer Ideologie lediglich in der Immanenz der künstlerischen Text-/Aktion verortet werden, einer Ekstase, die Degot', wie oben bereits referiert, treffend eine „ziellose Bewegung" genannt hat. Paradoxerweise wird der künstlerische Widerstand gerade dadurch evoziert, dass er die Sinnlosigkeit des ablaufenden Zeichenprozesses – des Weiteren die gesellschaftliche Bedeutungslosigkeit der Kunst in der Postmoderne – immer schon antizipiert. Was bleibt, ist eben nicht mehr als der Wille zur Utopie als Movens der Semiose. Das Aussageobjekt im Text harrt nicht weniger auf die Erlösung durch ein Nichtereignis als Breners leidender, zur Untätigkeit verdammter Körper im Galerieraum, und in diesem Stillstand könnte ein Widerstand zum Stillstand der Geschichte in der Postmoderne enthalten sein. Oder eben auch nicht.

Diese Deutung soll demonstriert werden anhand des Nachvollzugs der Textbewegung in *RADEK N1,* und man wird als Interpret vorausschicken, dass dieser Nachvollzug für den Sinn suchenden Leser nicht weniger aufreibend sein wird als das Ausharren in einem leeren Galerieraum.

Das kurze, als Editorial von *RADEK N1* dienende, von Osmolovskij und Brener verfasste Manifest „Volja k utopii" betont insbesondere den „Eigenwillen" („svoevolie") als Grundlage des Textes. Die soziale Situation wird in wenigen Strichen auf düsterste Art und Weise geschildert: Tausende junger Schriftsteller und Künstler, die nicht wüssten, wie sie sich aus ihrer Marginalität befreien können; einige Abgeordnete des russischen Parlaments, niedergeschlagen von ihrer Ohnmacht; entehrte künstlerische Institutionen, „Habgier und Selbstaufopferung, gleichermaßen verlacht"[144]. Die gegenwärtige Krise

143 Vgl. Tarasov 1997, 73 f.
144 Brener/Osmolovskij 1993, 2: „stjažatel'stvo i samootrečenie, ravno osmejannye".

https://doi.org/10.7788/9783412508364

zeichne sich dabei durch eine besondere Transparenz aus, in der weder der rationale Zugang zur Geschichte des Historikers noch das Geheimwissen des Propheten gefragt seien. Die Komplexität der Krise würde eine unendliche Sachkenntnis erfordern, und lediglich die Kunst verfüge über den Kreditrahmen, um in Absehung von Details jenen „absoluten Eigenwillen" („absoljutnoe svoevolie") zu sanktionieren.[145] Dieser sei dabei indes nicht mit dem Unterbreiten neuer Wege zu verwechseln, der Analyse oder dem „Enthusiasmus der als nächstes anstehenden Mythologie" („s ėntuziazmom očerednoj mifologii"). Weiterhin sei dieser Eigenwille „weniger reflexiv, als reflektorisch" („skoree ne refleksivno, no reflektorno") und er ist „wie könnte es anders sein, vollkommen perspektivlos" („konečno že, soveršenno besperspektivno"). Der Wahnsinn, reich genug entwickelt, könnte zu einer Weltanschauung werden und ermöglichte so, ohne einen Anflug von Scham Worte „wie Aufrichtigkeit, Genialität, Revolution" („kak „iskrennost'", „genial'nost'", „revoljucija") auszusprechen. Gleichzeitig ginge es dabei um eine Analyse des zeitgenössischen Kunstprozesses, seiner Machtverhältnisse und Bruchlinien, und um die Aufstellung eines „eigenen konkurrierenden Programms" („sobstvennoj konkurirujuščej programmy") und die „Suche nach einer neuen Möglichkeit eines existenziellen Durchbruchs" („poisk novoj vozmožnosti ėkzistencial'nogo proryva").[146]

> Hier auf den Seiten dieser Zeitung, verwandelt sich unsere Hoffnung, indem sie das von den sozialen Institutionen aufgezwungene Misstrauen gegenüber der eigenen inneren Stimme verwirft, in eine neue offene Möglichkeit *zu sprechen*.
>
> Здесь на страницах этого журнала, наша надежда, отбросив навязанное социальными институциями недоверие к собственному внутреннему голосу, превратится в новую открытую возможность *говорить*.[147]

Dieser Schluss des Manifests weist auf das Textgeschehen als performative Erfüllung des konkurrierenden Programms hin. Ähnlich wie in der Aktion *Der Hunger regiert die Welt* kann die Textaktion einerseits als rein ironischer Kommentar, als immanente Positionierung im sinnentleerten Zeichenprozess des Kunstprozesses verstanden werden; die Autoren referieren ironisch auf die symbolische Ökonomie haltloser revolutionärer Manifeste. Andererseits besteht eben die Inkonsequenz der Unbegründetheit der Autoren fort: dass sie sich *explizit* permanent in Widersprüche verstricken und damit nicht nur die ausweglose Komplexität der Krise *widerspiegeln,* sondern zudem auch das

145 Brener/Osmolovskij 1993, 2.
146 Ebd.
147 Ebd.

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

in Wahnsinn befangene ekstatische Ich – d.h. das Ich im Text – in der Aktion (Osmolovskijs „Drin-sein"-Wollen) prozessual erzeugt wird.

Der nun zu behandelnde Text ist Osmolovskijs „Neceziudik". „Nezesüdik", so erklärt Osmolovskij den Titel, sich wenig um Faktentreue scherend[148], sei „das Überflüssige", „Nutzlose" („lišnee") im *Volapjuk,* einer vom deutschen Professor Šlejmer am Ende des 19. Jahrhundert erfundenen Kunstsprache. Das Manifest hat das Zehnfache des Umfangs von „Wille zur Utopie". Es im Detail wiederzugeben, wäre noch ermüdender als seine Lektüre, so dass es nicht übertrieben ist, die Beharrlichkeit, mit welcher der Autor einen überflüssigen, weil gänzlich widersprüchlichen Text produziert, als Analogon zum Ausharren der Körper der Künstler im Galerieraum in *Der Hunger regiert die Welt* zu sehen. Und ähnlich wie bei dieser Aktion ist es auch bei „Nezesüdik" kaum möglich, einen Widerspruch einzulegen, den der Text nicht schon antizipiert hätte. Wenn man Selbstwiderspruch als textuellen Skandal auffasst, der den immer irgendwie auf Verstehen ausgerichteten, geduldigen Leser vor den Kopf stößt, bringt auch Zitathaftigkeit als textuelles Verfahren (etwa im DADA) nichts. An die Stelle des Schocks tritt nervtötende Persistenz, die sich wie im richtigen Leben, der Welt der Werbung und des Politikmarketings, auch im sinnentleerten Kunstprozess immer an die Stelle der Originalität zu setzen weiß:

> Wenn ich in den Zuschauersaal Scheiße werfen werde, und ein Intellektueller, sich abwischend, fängt an zu schreien: „Das gab's schon", dann werde ich so lange Scheiße in den Saal werfen, bis er, sich abwischend, anfängt zu schreien: „Was ist das für ein Rowdytum!" Der Skandal ist die erste Berührung mit der Realität. […] Ich glaube, die „Sex Pistols" und McLaren haben es genauso empfunden.
>
> Если я буду кидать в зрительный зал говно, а интеллектуал, оттираясь, скажет: «Это уже было», то я буду кидать в зал говно до тех пор, а интеллектуал, оттираясь, скажет: «Что это за хулиганство!» Скандал – первое соприкосновение с реальностью. […] Я думаю, «Sex Pistols» и МакЛарен чувствовали так же.[149]

Man wird im folgenden Kapitel sehen, wie innovativ in den Aktionen Zitate in einen neuen Gesamtkontext eingebunden werden können; auf der Ebene der Selbstbeschreibung wird aber die nervtötende Beharrlichkeit verteidigt, und nicht zuletzt bezieht sich

148 *Volapük* ist eigentlich Werk des Pfarrers [!] Johann Martin Schleyer [!] (1831–1912).
149 Osmolovskij 1993, 5.

ein Text wie „Nezesüdik“ dabei auf sich selbst: auf die „paradoxen Denkwege und die unverhohlene Eigenreklame“[150].

Das Programm „Nezesüdik“ schreibt dem konkurrierenden Programm der Postmoderne, die nicht als Situation missverstanden werden dürfe, folgende ideologischen Leitsätze zu:

1). Das Ideale ist sinnlos
2). Man kann die Welt nicht verändern
3). Das Werk ist ein Spiel von Zitaten

1). Идеальное бессмысленно.
2). Мир изменить нельзя.
3). Творчество – игра цитат (Osmolovskij 1993, 4)

Auf diese Weise demotiviere die Postmoderne die Menschen, lasse ihnen lediglich niedrige Ambitionen. Das Empörendste sei jedoch, dass die Postmoderne mit ihrem „intellektuellen Pragmatismus“ („intellektual'nyj pragmatizm“) noch den Wahnsinn zu erzeugen suche: „Der gesunde Menschenverstand versucht den Wahnsinn zu betreiben“ („Zdravyj smysl pytaetsja delat' bezumie“).[151] Ironie, Dekonstruktion, das Monopol über die Geschichte seien einige der chirurgischen Instrumente, mit denen die Postmoderne die „Lobotomie des Menschen der Gegenwart“[152] („Lobotomija sovremennogo čeloveka“) durchgeführt habe – die Lobotomie ist eine veraltete neurochirurgische Operation, um das Schmerzempfinden bei Psychosen und Depressionen zu neutralisieren, wobei schwere Persönlichkeitsveränderungen sowie Antriebs- und Emotionslosigkeit die Folge sind. Auf solche Art und Weise betreibe die Bourgeoisie, die „Klasse, die nicht genannt werden möchte“[153], die „Verschleierung und Mythologisierung der Grundlagen der eigenen Macht“[154]. Zwar wird den postmodernen Theoretikern darin rechtgegeben, dass die Klassenbegriffe der Soziologie ihre Bedeutung verloren hätten; gerade aber in ihrer absoluten Sinnlosigkeit unter gegebenen soziokulturellen Bedingungen, von ihrer unbedeutenden, augenblickshaften „Politizität“[155] („političnosti“) befreit, erhielten die Begriffe ihre unermessliche Kraft:

150 Osmolovskij 1993, 7: „парадоксальные мыслительные ходы и откровенная самореклама“.
151 Ebd.
152 Ebd., 5.
153 Osmolovskij 1993, 5: „Буржуазия – это класс, не желающий быть названным“.
154 Ebd.: „сокрытие и мифологизация оснований собственной власти“.
155 Ebd.

> Jetzt eine Revolution machen, heißt das Wort „Revolution“ auszusprechen. / Die gegenwärtige Lage der Kultur ist dazu geeignet, dass schon die Manifestierung des eigenen revolutionären Charakters, die Erfüllung einer Reihe von avantgardistischen Ritualen, nicht durch Innovation bestärkt, dazu in der Lage ist, eine reale Revolution zu werden. Das Gewöhnliche, das sich außergewöhnlich genannt hat, verwandelt sich ganz automatisch in eine Sensation. Allein das Faktum, dass Du von einer Revolution sprichst, macht Dich zu einem radikalen Revolutionär. Der Skandal empfiehlt sich sehr als eine Waffe des revolutionären konkurrierenden Programms. Wir geben es zu, seltsamerweise mögen wir Skandale – darin liegt ein bestimmter Mut und eine bestimmte Feigheit. / Skandal! Sei es lediglich ein sprachlicher Skandal!

> Сделать революцию сейчас - это произнести слово "революция"./ Современное состояние культуры таково, что уже манифестирование своей революционности, выполнение ряда авангардистских ритуалов, не подкрепленных эстетической новацией, способны стать реальной революцией. Ординарное, назвавшись экстраординарным, автоматически превращается в сенсацию. Уже тот факт, что ты говоришь о революции, делает тебя радикальным революционером. Скандал как одно из орудий революционной конкурирующей программы крайне привлекательным. Сознаемся, мы странно любим скандалы - в этом определенная смелость и определенная трусость./ Скандал! Пусть будет языковый скандал![156]

Diese Strategie sei keine „Simulation der Revolution“ („simuljacija revoljucii“), sondern deren „Transzendierung“ („transcendirovanie“). Die Strategie der Delegitimierung soll hier also darin bestehen, die postmodernen Begriffe in einen Strudel der Sinnlosigkeit der Begriffe zu reißen, und selbst die (vermeintlich) postmoderne Operation der Demythologisierung – hier der Demythologisierung der Klassenbegriffe – sei „szientistische Utopie“ („scientistskuju utopiju“):[157]

> Das neue revolutionäre konkurrierende Programm hält im Grunde genommen den Diskurs an, es ruft die Kopfschmerzen und die Übelkeit durch eine Repräsentation bewusster Tautologie hervor.

156 Ebd., 7.
157 Ebd.

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

> Новая революционная конкурирующая программа по сути дела останавливает дискурс, вызывая головную боль и тошноту репрезентацией сознательной тавтологии.[158]

Osmolovskijs mutwilliger Gedankengang vor dem Hintergrund der 1990er Jahre in Russland, in der jegliches linke Denken als von der Geschichte überholt und verbrecherisch angesehen wurde: Wenn die Klassenbegriffe lediglich in der Semiosphäre existieren und lediglich eine mythische Kraft über den Menschen ausüben, so könne er als Autor zum sprachlichen Revolutionär werden und die Revolution sprichwörtlich auf dem Papier stattfinden lassen. Ist „Nezesüdik" nicht in gewisser Weise ein lächerlicher Doppelgänger von Jacques Derridas Manifest *Marx' Gespenster?* Schließlich fragte auch Derrida nicht, welche Teile von Marx' Gesellschaftsanalyse noch zutreffen würden oder stellt Marx' Maßnahmen andere gegenüber,[159] sodass man Anlass hätte, die proletarische Revolution zu erwarten. Derrida interpretierte das kommunistische Manifest, *Hamlet* lesend, als Anklage der schlechten Zeit („The time is out of joint") und nimmt das dort gegebene Versprechen eines künftigen, nicht antizipierbaren Ereignisses der Gerechtigkeit an als subjektive Verpflichtung. Der Text ist eine performative Annahme von Marx' Hinterlassenschaft durch den Autor (stellvertretend für seine Generation) – und eine sehr subjektive Interpretation der Bedingungen von Marx' Testament.

Wenn Ironie unaufrichtige Aufrichtigkeit ist, dann ist hier eine Art aufrichtiger Ironie, i.e. eine aufrichtig unaufrichtige Aufrichtigkeit am Werk – irgendwie idealistisch und zynisch zugleich. Von heute aus gesehen, angesichts des Realismus eines in das Kunstsystem integrierten Anatolij Osmolovskij, erscheint das skandalös. Man möchte, dass hier reine Ironie am Werke ist. Wie noch deutlich werden wird, besteht allerdings so zwischen den frühen ironischen Manifesten in *RADEK* (1993) und der politischen „Gegen-alle"-Kampagne trotz einer Schwerpunktverlagerung doch eine Kontinuität: das apophatische – jede positive Bestimmung der revolutionären Kraft der Kunst vermeidende – Über-das-Ziel-Hinausschießen, was Osmolovskij im referierten Manifest „Nezesüdik" als „Transzendieren" der Revolution auf dem Papier von der „Simulation" unterscheidet.

---

158 Ebd.

159 Žižek 2012, 127: „Im messianischen Versprechen wird das marxische Erbe ‚aufgehoben' – das heißt, sein wesentlicher Kern wird durch die bloße Geste der Überwindung/Lossagung (von) ihrer besonderen historischen Form abgelöst. Und es geht nicht einfach darum – hier liegt die Crux der Sache, d.h. von Derridas Methode –, dass Marx' besonderer Ansatz und die von ihm vorgeschlagenen Maßnahmen ersetzt werden sollen; es geht vielmehr darum, dass das messianische Versprechen, das den ‚Geist' des Marxismus ausmacht, angeblich von jedem Konzept, von jeder Umsetzung in genau festgelegte ökonomisch-politische Maßnahmen verraten wird."

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

Bourdieu hat konstatiert, dass literarische Manifeste (etwa die surrealistischen) in einem fortschreitenden Autonomisierungsprozess des literarischen Felds „tendenziell reine Kundgebungen der Differenz“[160] werden, und dennoch nicht den Schluss zulassen, dass lediglich „zynische Suche nach Distinktion sie antreibt“. Auf eine besondere Weise scheint dies auch für *RADEK N1* zu gelten. Auf der einen Seite positionierten sich die Radikalen Künstler in einem extrem autonomen literarisch-künstlerischem Feld, einem inoffiziellen, das vom Moskauer Konzeptualismus dominiert wurde. Der Wille zur Anknüpfung besteht: Osmolovskij war von 1987 bis 1990 noch konsekutiv Mitglied zweier literarischer Gruppen (Vertep/Räuberhöhle und Ministerstvo pro SSSR/Ministerium pro UdSSR) und die erste Ausgabe von *RADEK* ist noch voll von konzeptualistischer, von der Materialität der Worte dominierter Poesie. Auf der anderen Seite war der von den Moskauer Konzeptualisten dominierte Underground nicht leicht zugänglich (schon gar nicht angesichts des geringen sozialen Kapitals der Neulinge), weil von informellen Beziehungen geprägt, und zudem im Auflösungsprozess begriffen. Auf Autonomie ausgerichtete Haltungen treffen so auf die Survival-Situation einer in der wirtschaftlichen Krise sich zersetzenden Gesellschaft. Was läge näher in dieser Situation als die Survival-Strategie des Skandals, und was wäre ehrlicher in dieser Situation als das revolutionäre Bekenntnis, das zu dieser Zeit noch mittels linksradikaler Gruppen amplifiziert werden konnte? Die Ausrichtung auf Autonomie und drastischste Prekarität trafen aufeinander und brachten ein konkurrierendes Programm zur Postmoderne hervor: Manifeste und Programmschriften, die keine sein können, vielleicht nicht einmal wollen.

2.3 Delegitimierung des politischen Spektakels

2.3.1 Die Selbst-/Delegitimierung der neuen russischen Demokratie

Die eigentlichen Jahre der Perestroika, 1987–1991, wurden von weiten Teilen der Bevölkerung, insbesondere aber der Intelligencija, als sehr positiv empfunden. Videomaterial des Petersburger Dokumentarfilmstudios aus dieser Zeit von den zum Bersten gefüllten Straßen Petersburgs wurde von Dmitrij Vilenskij von Chto Delat montiert und mit Stummfilmklavierbegleitung des Komponisten Michail Krutik unterlegt. Das Ergebnis, die *Chronicles of Perestroika* (Vilenskij 2008), von der Künstlergruppe häufig als Element in der Installation des *Perestroika Songspiels* im Ausstellungsraum verwendet[161], erzeugt einen Eindruck von der politischen Aufbruchsstimmung im Land, die sich in

160 Bourdieu 1999, 380.
161 Mehr zum *Perestroika Songspiel* siehe Kap. 4.3.2.

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

einem ansteckenden vitalen, politischen Leben und andauernden Protestkundgebungen und Demonstrationen materialisierte. Revolutionen, so der linke Politikwissenschaftler Boris Kagarlickij, setzen die Beteiligung der Massen voraus, die ganze Transformationsperiode der 1990er Jahre *nach* der Perestroika aber, mit der Konsolidierung der Macht von Präsident El'cin, war allenfalls von zeitweiligen Streiks, Ausschreitungen und Aufständen *gegen* den Regierungskurs begleitet. Insgesamt aber überwog die Apathie in der Bevölkerung. Wie also soll man die Transformationsperiode nennen? Eine Revolution von oben? Richtige Revolutionen bringen gesellschaftliche Modernisierungsprozesse in Gang und erhöhen die soziale Mobilität, während in den 1990er Jahren das Bildungssystem verfiel und die sozialen und ökonomischen Prozesse auch keinen kapitalistischen Entwicklungskriterien genügten. Der oft gebrauchte Begriff der „Reformen", der begrenzte strukturelle Änderungen eines Systems meint, die diesem Handlungsmöglichkeiten erhalten sollen und in der Endphase des Kommunismus noch Sinn gemacht hatte – trifft auf die Transformationsprozesse der 1990er Jahre gleichfalls nicht zu.[162]

Ein entscheidender Sieg der reformorientierten Kräfte war im August 1991 die Überwindung des Putsches des Staatlichen Komitees für den Ausnahmezustand[163] – eine Reihe hoher Vertreter der Regierung und der Sicherheitskräfte der UdSSR, die Verträge über eine größere Autonomie der Sowjetrepubliken von der Zentralmacht verhindern wollten. Im Zuge der dramatischen Ereignisse starben Bürger in Konflikten mit den Sicherheitskräften, die vom Komitee um das Weiße Haus in Moskau, dem damaligen Sitz des Obersten Sowjets, konzentriert worden waren. Am 19. August verlas Boris El'cin, auf einem Panzer stehend, seine Erklärung über die Widerrechtlichkeit des putschenden Komitees. Mit den um die Welt gehenden Fernsehbildern vom auf dem Panzer stehenden Präsidenten der Russischen Sowjetrepublik begann nach Andrej Kovalevs Meinung eine Reihe von Happenings, denen später selbst die individualistischsten und heldenhaftesten Inszenierungen der Radikalen Künstler nicht das Wasser würden reichen können. Fast ein ganzes Jahrzehnt wird El'cins Versuch währen, auf symbolischer Ebene den demokratischen, vom Volk gewählten Präsidenten zu verkörpern.[164] Auf den Einsatz der „kraftvollen Figur" El'cins während der Kampagnen zur Präsidentschaftswahl 1996 hat Drews-Sylla hingewiesen.[165] Im kollektiven Bilder-Gedächtnis des Internets überwiegt indes mittlerweile das Bild eines täppischen Tanzbärs. Zusammenschnitte der peinlichsten, alkoholisierten öffentlichen Auftritte des Präsidenten sind beliebte Objekte von Grusel begleiteter Belustigung auf YouTube. Gibt es ein besseres Bild für

162 Vgl. Kagarlickij 2002, 1 ff.
163 Государственный комитет по чрезвычайному положению (ГКЧП).
164 Vgl. Kovalev 2007, 8.
165 Drews-Sylla 2011, 81 f.

https://doi.org/10.7788/9783412508364

die Fassadenhaftigkeit der 1990er Jahre? Und gibt es eine bessere Erklärung für die Popularität eines reitenden, Hubschrauber fliegenden Präsidenten als einen Vorgänger, dem manchmal die nötige Koordination fehlte, um bei Staatsempfängen im Ausland den Ehrenkordon gerade abzuschreiten?

Die Legitimität des neuen politischen Systems unter El'cin wurde schwer untergraben durch die von Egor Gajdar 1992 initiierte wirtschaftliche Schocktherapie, die zu einer starken Verarmung großer Teile der Bevölkerung und zu einer ebenso starken Bereicherung einer kleinen Schicht der Bevölkerung aus den Gewinnen des Ausverkaufs von Staatseigentum führte.[166] Die entstehende Infrastruktur für die konsumpotenten Neuen Russen war ein extremer Affront für die verarmte Mehrheit der Bevölkerung.[167] Dieses Wohlstandsgefälle fand seinen homologen Ausdruck in der Kunstlandschaft Moskaus. Auf der einen Seite die Galerie Ridžina, in der Oleg Kulik 1991–1993 kitschige Kunst- bzw. Unterhaltungsevents – oft mit musikalischer und kulinarischer Begleitung – für die Neuen Russen veranstaltete bzw. für das Kunstpublikum, das diese und deren Affluenz nachäffen konnte.[168] Auf der anderen Seite die Galerie in der Trechprudnyj-Gasse (1991–1994), eines der sogenannten Squats *(skvoty)*, wo Aktionen zu gesellschaftskritischen Themen gemacht wurden. Den eindrucksvollsten Kommentar, enttäuschte Hoffnungen materiellen Wohlstands betreffend, organisierte aber einige Jahre später der Künstler Jurij Šabel'nikov. Am 7. November 1997 hielten die Teilnehmer der Aktion *Ne chlebom edinym (Nicht vom Brot allein)* eine Mahnwache vor dem Edel-Restaurant Maksim in der Moskauer Innenstadt ab. Sie forderten abwechslungsreiche Ernährung für den russischen Bürger, indem sie Plakate mit vergrößerten Abbildungen aus dem sowjetischen, vom Ministerium für Nahrungsmittelproduktion herausgegebenen Koch-

166 Nach einer 1996 von der Bankengruppe Menatep durchgeführten Studie setzte sich die Bevölkerung Russlands folgendermaßen zusammen: 1% Neue Russen, 8% Mittelklasse, 66% Arbeiterklasse und 26% Arme (vgl. Kagarlickij 2002, 133)

167 Vgl. Kagarlickij 1995, 22.

168 Vgl. etwa die Gruppenausstellung *O prozračnom (Über das Transparente)*, in der verschiedene Künstler (u.a. Dmitrij Gutov) Installationen mit transparenten Materialien effektvoll in das ländliche Setting in der Nähe der Ortschaft Zimenki im Moskauer Gebiet einfügten, wo zudem in einer luftigen, aus Holz und Glas gefertigten Hütte Schaschlik gereicht wurde und eine folkloristische Tanzgruppe auftrat (Kulik 2003, 00:39:04–00:44:55). Vgl. auch die festlich von einem Mädchenchor begleitete Vernissage, in der die Gemälde des sozialistisch-realistischen Malers Viktor Snopov präsentiert wurden, die Kulik für die Kollektion der Europäischen Handelsbank, Moskau, angeschafft hatte (ebd., 00:44:55–00:44:56); vgl. Kovalev/Miziano 1993, 12. Der Performance-Anteil der Persona des ironisch-überdrehten, geschmäcklerisch-dekadenten „Kurators Kulik" ist auf den Videoaufnahmen unübersehbar. Zur Strategie des Skandals in der frühen Regina-Galeries vgl. auch Skowronek 2013, 69–99.

buchklassiker *O vkusnoj i zdorovoj pišče (Über schmackhaftes und gesundes Essen*[169]*)* in den Händen hielten und die Rezepte exotischer Gedichte skandierten (siehe Abb. 6).[170] Die politischen Konnotationen dieser Aktion beschränken sich dabei nicht auf den Protest gegen die russische Ernährungssituation zu Beginn der Rubelkrise – der sich im Herbst 1997 beschleunigenden Inflation des Rubels – mittels eines sowjetischen Propagandainstruments, welches das erwähnte Kochbuch tatsächlich dargestellt hatte. Zu beachten ist auch das zum Sprichwort geronnene „Nicht vom Brot allein", das in der Bibel, in 5 Mose 8,3, durchaus nicht einen Anspruch der aus dem Gefängnis Ägypten geführten Juden auf exotische Gerichte artikuliert, sondern die Gläubigen ermahnt, nicht die Dankbarkeit gegenüber dem Herrn zu vergessen, nachdem dieser sie ins verheißene, Überfluss gewährende Land geführt haben wird. Die religiöse Ermahnung, dass der Mensch nicht von Brot allein lebe, mutiert also zur durchaus nicht dankbaren, karnevalesken Einforderung von Gütern und Genüssen: der kapitalistischen, materiellen Glücksverheißung, die das Ende der Sowjetunion so drastisch beschleunigt hatte.

Die verheerenden sozial-ökonomischen Fehlentwicklungen in der Transformationsperiode schwächten die Legitimität der Reformkräfte deutlich und verschlechterten so auch deren Stellung gegenüber den konservativen Kräften in der post-/sowjetischen Nomenklatura. Es war dies ein Teufelskreis, denn in El'cins politischem Überlebenskampf nahm das Vorgehen gegen seine politischen Gegner Züge an, die den demokratischen Idealen von Transparenz und Gesetzmäßigkeit Hohn sprachen. Ein symbolisches Datum, an dem der neue russische demokratische Staat für alle sichtbar einen Offenbarungseid leistete, war der durch Panzerbeschuss vorbereitete Sturm des Weißen Hauses am 4. Oktober 1993: Höhepunkt und Entscheidung der Russischen Verfassungskrise 1992–1993, des Konflikts zwischen dem am 12. Juni 1991 gewählten Präsidenten und dem höchsten Organ der Legislative, dem Obersten Sowjet (Verchovnyj sovet), den El'cin am 21. September per Dekret aufgelöst hatte, der ihm darin jedoch nicht Folge leistete. Die gewaltsame Auflösung des Obersten Sowjets war eine in der russischen Bevölkerung äußerst umstrittene Maßnahme. Teile derer, die während des Putschs des Staatlichen Komitees für den Ausnahmezustand in der UdSSR, zwei Jahre zuvor, also 1991 zum Weißen Haus aufgebrochen waren, um für Michail Gorbačevs Reformen zu demonstrieren, fanden sich nun hinter den Barrikaden, die das Weiße Haus schützen sollten wieder – diesmal jedoch im Lager der „patriotischen" Anti-Reform-Kräfte. Viele

169 Die Herausgabe des Kochbuchs 1939 betreute Volkskommissar Anastas Mikojan persönlich. Die Auflagen von 1952–1999 überschritten die 8-Millionen-Marke, obgleich eine ganze Reihe von Produkten, deren Zubereitung sich die Rezepte widmeten, für den Normalbürger meist nicht zu kaufen waren, sodass das Buch den Ruf eines typischen Beispiels sowjetischer Propaganda gewann.

170 Vgl. Kovalev 2007, 291.

von ihnen werden in jenen Tagen ihr Leben lassen.[171] Der größere Teil der Bevölkerung blieb den Reformkräften jedoch treu. Dennoch stellt der Beschuss des Weißen Hauses für die Intelligenzija eine Art Trauma dar, welcher der jungen Demokratie viel von ihrer Legitimität raubte, zumal El'cin im Zuge der Krise am 7. Oktober die an der zarischen orientierte Verfassung mit weitreichenden Befugnissen des Präsidenten durchsetzte.[172]

Die Schändlichkeit dieses anti-/konstitutionellen Werks El'cins an den Pranger zu stellen und damit den neuen, nur vermeintlich demokratischen Staat zu *delegitimieren,* war die Intention einer der bekanntesten Aktionen des Moskauer Aktionismus – der Aktion *Pozor 7 oktjabrja (Die Schande des 7. Oktobers)* der Gruppe Neceziudik (siehe Abb. 7).[173] Vasilij Šugalej (Mitglied der bekannten weißrussischen Rockband y.y.y.), Anatolij Osmolovskij, Aleksandr Brener und Oleg Mavromatti stellten sich am 20. Oktober 1993 vor das Weiße Haus und ließen Hosen und Unterhosen fallen. Das Foto der Aktion – das Titelbild der ersten Ausgabe von *RADEK* – besticht mit einer auf schrille Weise hervorstechenden Witztechnik.[174] Die farbliche Gliederung der Fassade

171 Noch heute findet man in der Umgebung des Weißen Hauses Dutzende von privat instand gesetzten und gehaltenen Mahnmalen, in denen den „*Märtyrern*" der Verteidigung des Obersten Sowjets gedacht wird. Neben Schautafeln mit Bildern und Kurzbiographien der Getöteten gibt es an Barrikaden erinnernde Installationen – Haufen aus meist rot lackierten Eisenteilen und Absperrungen, die mal mit Stalin-Bildnissen, mal mit Ikonen geschmückt sind.

172 Vgl. Luks 2000, 516 f.

173 Vgl. Osmolovskij 2013d. Gruppenbezeichnung und Aktionstitel werden hier Osmolovskijs Periodisierung seines eigenen Werks entnommen. Kovalev nennt die Autoren der Aktion „Obščestvo RADEK" („Gesellschaft RADEK") und die Aktion *Černyj verch – belyj niz (Oben schwarz – unten weiß),* vgl. Kovalev 2007, 128.

174 Freud unterscheidet in „Der Witz und seine Beziehungen zum Unbewußten" die „Technik des Witzes" und die „Tendenzen des Witzes". Erstere umfasst in den von Freud untersuchten Witzen die sprachlichen Mittel: Reime, Wortumstellungen. Lautwiederholungen etc., aber auch den „unmöglichen Vergleich", also verblüffende Analogien in fern voneinander liegenden Kontexten. Letztere sind die „entblößenden", „aggressiven" und „zynischen (kritischen, blasphemischen)" Stoßrichtungen des Witzes (Freud 1970, 109). Zu beachten ist, dass Technik und Tendenz sich nicht in einem bloßen Mittel-zum-Zweck-Verhältnis befinden. Die Unterscheidung von „harmlosem Witz" und „tendenziösem Witz" weist darauf hin, dass die Witztechnik für sich genommen eine autonome Lustquelle ist, auch wenn die Lustwirkung der Ersparung des Hemmungsaufwands beim tendenziösen Witz um ein Vielfaches höher sein mag (ebd., 92). Ein „unmöglicher Vergleich" – dessen Witzigkeit man freilich bezweifeln mag – ist die von Freud analysierte „Eintragung in das Stammbuch des Prinzen Karneval": „Eine Frau ist wie ein Regenschirm – man nimmt sich dann doch einen Komfortabel". Der unmögliche Vergleich zwischen Regenschirm und Frau stellt sich über das Dritte des „Schutzes vor" her, im ersteren Fall des Schutzes vor Regen, im letzteren des Schutzes gegen die „Anfechtungen der Sinnlichkeit" (ebd., 105), wobei in beiden Fällen das „Öffentliche", das öffentliche Fuhrwerk bzw. die erwerbbare Frau bevorzugt würde. Die Tendenz des Witzes ist hier nach Freud eine entblößende: Die Ehe reicht zur Befriedigung der sexuellen Bedürfnisse des Mannes nicht hin.

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

des Weißen Hauses, dessen oberes Drittel schwarz von dem Schwelbrand ist, welchen der den Sturm des Gebäudes vorbereitende Panzerbeschuss am 4. Oktober entfacht hatte, wiederholt sich in der kleinen Menschenkette auf der unteren Hälfte des Bildes im Kontrast der schwarzen Oberbekleidung der Künstler und ihrer blassen Unterleiber. Die Wirkung des *Widersinns* ist groß, weil die Konstellation des staatlich-geschichtlichen Sachverhalts und der exhibitionistischen Körper durch einen graphischen Effekt erzielt wird, der ebenso willkürlich ist wie die von Freud untersuchte sprachliche Witztechnik des „unmöglichen Vergleichs".[175]

Der Umstand, dass man auf die verhängnisvollen politischen Ereignisse mit einem launischen Witz reagiert, spricht für eine totale Desillusionierung im Hinblick auf die neue Demokratie. Zumal sich in linksradikalen Kreisen die Sympathien, die man in der Zeit der Perestroika für die liberalen Kräfte der Opposition gehegt hatte, in Hass verwandelten. Die „bourgeoise Demokratie" wurde nun schlicht als Wiederauflage der Diktatur angesehen.[176] Von den linken und anarchistischen Gruppen, mit denen RADEK in der Folge zusammenarbeiten sollte, nahmen viele auf Seiten der Verteidiger des Weißen Hauses aktiv an den Kämpfen im September/Oktober 1993 teil.

2.3.2. Polittechnologie und virtuelle Demokratie

Mit dem Schlagwort der „Polittechnologie" *(polittechnologija)* wurde in Russland bald auf all diejenigen Phänomene referiert, welche den farcenhaften Charakter der neu entstandenen Demokratie manifestierten. Gemeint sind einerseits Techniken des Marketings und der Reklame im Politikbetrieb, andererseits – der Übergang ist natürlich fließend – Praktiken der Denunziation des Gegners und der Inszenierung von Demokratie. Das Phänomen der russischen Polittechnologie wurde in der westlichen Politikwissenschaft von Andrew Wilsons *Virtual Politics. Faking Democracy in Eastern Europe* untersucht und konzeptualisiert. Bevor hier die relevanten Ergebnisse dieser Studie zusammengefasst werden, sollen drei methodische Bemerkungen vorausgeschickt werden. Zum einen interessiert hier Polittechnologie als Referenzrahmen bestimmter

175 Vgl. die vorherige Fußnote. Der von Kovalev genannte Titel „Černyj verch – belyj niz" erleichterte nicht nur die Wahrnehmung dieses graphischen Effekts, sondern stellt für sich genommen eine Umstellung eines Idioms für „festliche Kleidung" dar: "Belyj verch – černyj niz" („Oben weiß, unten schwarz"), die jedes russische Schulkind kennt. Schon Kindern wurde nahegelegt, dass sie zu bestimmten kulturellen, gesellschaftlichen und politischen Ritualen – in sowjetischen Zeiten etwa zur Aufnahme in den Kreis der Pioniere – festlich schwarz-weiß gekleidet zu erscheinen hätten. Der ironische Hinweis auf die Feierlichkeit und die dazu gehörige Kleiderordnung verstärkt die Wirkung des entblößenden Akts.

176 Vgl. Tarasov 1997, 29.

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

Kunstpraktiken des Moskauer Aktionismus nicht nur als Diskurs, sondern auch als Komplex bestimmter Praktiken, die für die postsowjetische Inszenierung von Demokratie typisch waren bzw. sind. Dies bringt mit sich, dass bestimmte Beispiele für solche Praktiken in der Darstellung Wilsons wiedergegeben werden, diese aber nicht alle, wie es in einer politikwissenschaftlichen Arbeit unerlässlich ist, kontrovers hinsichtlich ihrer Faktentreue diskutiert werden können. Weitreichende Gewähr kann hier lediglich für die Dokumentation der Reaktion bzw. Partizipation des künstlerischen Felds gegeben werden. Zweitens folgt virtuell in diesem Kapitel erst einmal nur Wilsons Verwendung des Begriffs. Für ihn sind die polittechnologischen Praktiken typisch für die demokratischen Nachfolgestaaten der Sowjetrepubliken, und zwar typischer für die Staaten, die in seiner Untersuchung im Mittelpunkt stehen – Russland und die Ukraine – und vor einigen Jahren auch noch Weißrussland. Wenn in zentralasiatischen Nachfolgestaaten Machthaber weiterhin 99%ige Wahlsiege und -beteiligungen behaupten, spielen sie aus Sicht Wilsons das Spiel um Glaubwürdigkeit nicht wirklich mit bzw. unterbieten offensichtlich die Raffinesse von Wahlmanipulationen in Russland und der Ukraine.[177] Wilson verhält sich weitgehend indifferent gegenüber der Theorie des Simulakrums von Jean Baudrillard; seine kursorisch aufgestellte These[178], dass Baudrillards Virtualität für die postsowjetischen Staaten relevanter sei als für die westlichen Demokratien, bleibt intuitiv, denn Wilsons politikwissenschaftliche Studie hat keine philosophische Reflexionsebene. Damit zusammenhängend betrifft meine dritte Vorbemerkung die Frage nach der Virtualität der postsowjetischen Demokratien gegenüber der der westlichen. Nach Wilsons Einschätzung hat der Einsatz von Techniken der Simulation von Demokratie in einigen Staaten Osteuropas und Zentralasiens ein Ausmaß erreicht, das diese Staaten qualitativ von den westlichen Demokratien unterscheide. „Noch" habe der Westen nicht eine derart korrupte Elite, eine derart minimale Zivilgesellschaft und derart hypertrophe Sicherheitskräfte.[179] Diese These hat in Wilsons Untersuchung gewissermaßen den Status einer axiomatischen Vorannahme, die durch seine Studie bestätigt wird. Inwieweit die Vorannahme bloß weltanschaulich ist, interessiert weder dort noch hier allzu sehr. Wichtiger ist die Feststellung, dass, den Begriff der „Polittechnologie" betreffend, im Moskauer Aktionismus eine differenzierende Stoßrichtung – Russlands Demokratie ist noch virtueller als die westliche – nicht typisch ist. Ein Bewusstsein dafür mag vorhanden gewesen sein, deutlich zeigte sich jedoch schon, insbesondere bei Osmolovskij und den mit ihm assoziierten Gruppen Nezesüdik, RADEK und Regierungsunabhängige Kontrollkommission ein Hang zur maximalistischen Ablehnung politischer Reprä-

177 Vgl. Wilson 2005, 75.
178 Vgl. ebd., 35 und 48.
179 Wilson 2005, 267 f: „yet".

sentation.[180] Auch wenn dabei hier und da die allgemein verbreiteten Schlagworte Baudrillards auftauchen mögen, bilden Deleuze' und Guattaris Philosophie einerseits und Fragestellungen Guy Debords und der Situationisten andererseits den eigentlich produktiven philosophischen Referenzrahmen für die Aktionen der zweiten Hälfte der 1990er Jahre, wobei die intellektuelle Durchdringung dieser Theorien allerdings schon allein aufgrund des Mangels von (zuverlässigen) Übersetzungen eher als gering einzuschätzen ist. Dennoch wird dieser Referenzrahmen (vor allem der situationistische) hier eingeführt werden, wenngleich erst im nächsten Kapitel, um meine Argumentationslinie zu wahren.

Wilsons politikwissenschaftliche Analyse der Techniken der Polittechnologie lässt sich so zusammenfassen:

(α) Des-/Informationstechniken: auf Meinungsforschung basierende Wahl der politischen Tagesordnung; die Produktion von Nachrichten und Informationsketten, die manchmal den Gegner diskreditieren sollen; bewusste Streuung von Falschmeldungen, die durch ihre Verbreitung wahr werden; die Veröffentlichung gefälschter Meinungsumfragen.

Beispiele: Die Foundation for Effective Politics (FĖP, Fond ėffektivnoj politiki), gegründet von Politikberater Gleb Pavlovskij[181] und Marat Gel'man, erstellt für die Machthaber mithilfe von Meinungsforschungs-Instituten und unter Einbindung leitender Redakteure von Nachrichtendiensten Strategien zum Umgang mit dem politischen Gegner, d.h. versucht, Informationsketten zu platzieren. Der Galerist Gel'man, der im Laufe der 1990er Jahre ernsthaft in das Politikbusiness einstieg, versuchte, so Wilson, ein analytisches Zentrum beim ersten Kanal (ORT) aufzubauen[182]. – Beispiel einer Desinformationskampagne: Im Zuge der Kampagne für die Wiederwahl des schwer angeschlagenen Präsidenten El'cin spielten seine Technologen der *Nezavisimaja gazeta*

---

180 Dies hebt auch Sasse in ihren noch unter frischen Eindrücken der 1990er Jahre und des Moskauer Aktionismus stehenden Überlegungen hervor (Sasse [1999], 12).

181 Zu Pavlovskij siehe auch Schmid 2015a, 16–19 und 113–116. Schmid definiert Polittechnologie folgendermaßen: „Für die gezielte Beeinflussung von Werthaltungen des Elektorats hat sich in Russland der Begriff ‚Polittechnologie' eingebürgert. Das Ziel der Polittechnologie besteht darin, mit Überzeugungsstrategien, Sympathiesteuerungen und ästhetischen Inszenierungen die Seelen der Menschen zu gewinnen. Dabei wird versucht, die Manipulation der öffentlichen Meinung unter der Schwelle der bewussten Wahrnehmung zu halten." (ebd., 15). Mein Interesse an der Polittechnologie geht zurück auf die Beschäftigung ihres Verhältnisses zur Ästhetik des Moskauer Aktionismus, wozu ich bereits 2010 einen Vortrag am Institut für Philosophie der Moskauer Akademie der Wissenschaften hielt (Dieser Vortrag bildet den Kern für die Kap. 2.3.4 und Kap. 2.3.5). Schmid beschreibt mit seinem sehr weiten Begriff von Polittechnologie die Herrschaftstechniken in Putins Russland.

182 Vgl. Wilson, 65.

https://doi.org/10.7788/9783412508364

etwas zu, was am 8. Juni 1996 erschien: ein angebliches Memorandum der Kommunistischen Partei über einen geplanten gewalttätigen Staatsstreich, womit eigentlich ein Szenario vorbereitet wurde, um im Falle der Wahlniederlage selbst verfassungswidrig an der Macht festzuhalten.[183]

(β) Falsche Kampagnen im Namen des Gegners („černyj PR") und Schmutzkampagnen *(kompromat)* ein Beispiel für Letzteres: Die Affäre, die in den 1990er Jahren und über diese hinaus die Imagination der Öffentlichkeit am meisten erregte, war die Absetzung des Generalstaatsanwalts Jurij Skuratov durch El'cin, nachdem im März 1999 u.a. auf dem Kanal Rossija eine Aufnahme gezeigt wurde, die ihn in flagranti im Bett mit zwei Prostituierten zeigte;[184] eine gezielte Provokation, so Kagarlickij[185]. Der Staatsanwalt hatte unlängst gegen hohe Beamte im Kreml sowie gegen El'cins Tochter Ermittlungen wegen Korruptionsverdachts aufgenommen. El'cins Verwandte und deren Freunde nannte man zu diesem Zeitpunkt einfach „die Familie"[186].

(ɣ) Aufkauf von registrierten Parteien oder Kandidaten mit dem Ziel ihrer Kontrolle; die Schaffung von Oppositionsparteien, um das oppositionelle Feld zu zersplittern *(multi-layered cake);* die Unterstützung radikaler Bewegungen, um gemäßigte Wähler zu schrecken und von der eigenen Alternativlosigkeit zu überzeugen *(pugalo/scarecrows/Vogelscheuchen)*: Eine bei Russlands Liberalen und im Westen Kopfschütteln und Befürchtungen auslösende Figur wie Vladimir Žirinovskij war zweifellos Teil des Kalküls des Kremls. Er sollte bei den Duma-Wahlen die rotbraune Opposition kanalisieren, Protestwähler von der wiedererstarkten Kommunistischen Partei fernhalten sowie die Entstehung einer autonomen, gemäßigt nationalistischen Partei verhindern. Seine skandalöse nationalistische Rhetorik verbarg dabei lediglich, dass die Liberaldemokratische Partei Russlands sich rückhaltlos in das politische System mit seinen Pfründen integrierte.[187] Limonov, als einer der wirklich unbestechlichen Figuren in Russlands Politik (unbestechlich freilich hier nur im Wortsinn), der versucht hatte, sich als Weggefährte Žirinovskijs in der politischen Öffentlichkeit zu etablieren, wandte sich bereits 1992 wegen dessen Käuflichkeit und politischer Prinzipienlosigkeit von ihm ab.[188]

183 Ebd., 66. Kagarlickij bestätigt, dass es Putschpläne für den Fall einer Wahlniederlage El'cins gab, und nennt dessen Wahl daher auch eine Erpressungskampagne: Der Präsident habe deutlich gemacht, dass er im Amt bleiben würde – auf friedliche oder auf gewaltsame Weise (Kagarlickij 2002, 129).

184 Die Affäre Skuratov fand Eingang in Aleksandr Prochanovs 2001 bei Ad Marginem publizierten Bestseller *Gospodin Geksogen,* einen phantastischen Politikthriller, der die Verschwörungstheorien des rechten Philosophen Aleksandr Dugin verarbeitete (vgl. Aptekman 2006)

185 Kagarlickij 2002, 214.

186 Ebd., 82 und 212.

187 Vgl. ebd., 203–209.

188 Ebd., 206; vgl. Limonov 1994.

(δ) Wahlfälschung, Monopolisierung von Wahlkampfmitteln und Medienöffentlichkeit. Auch hier setzte, laut Wilson, die Präsidentschaftskampagne El'cins 1996 Maßstäbe. Erstens wurden unter der Führung des Oligarchen Boris Berezovskij Wahlkampfmittel in noch nie da gewesener Höhe bei den Oligarchen eingeworben; zweitens wurden die Ergebnisse El'cins im zweiten Wahlgang gefälscht – wobei allerdings unklar ist, ob die Kommunisten in den von ihnen kontrollierten Regionen nicht in ähnlichem Ausmaß *Korrekturen* vornahmen; drittens wurde der Zugang zu den Medien deutlich im Sinne El'cins monopolisiert.[189]

(ε) Deckkampagnen gegen Oligarchen, um das Ausmaß ihres direkten Einflusses auf das politische System zu verbergen. Der Einfluss, den Konzerne und Oligarchen auf das politische System der Russischen Föderation nehmen können, ist sehr direkt und geht bis zum Einkauf von Listenplätzen, die man mit eigenen Leuten besetzt.[190] Systematisiert konnte diese Praxis allerdings erst werden, nachdem mit Edinaja Rossija (Einiges Russland) Ende der 1990er Jahre ein Machtzentrum im Parteiensystem geschaffen wurde. Neben der mächtigen ökonomischen Sonderstellung, die der Yukos-Konzern erreicht hatte, gab es eine Reihe von politischen Aspekten, die in der Anti-Oligarchen-Kampagne die Wahl auf Yukos-Chef und Teilinhaber Michail Chodorkovskij fallen ließen. Bis zu einem gewissen Grad war diese Wahl jedoch auch arbiträr.[191]

Die folgenden Fakten sollen, durchaus in Kontinuität mit Wilsons Systemkritik, stellvertretend illustrieren, wie eng Kunstwelt und politisches Feld in den 1990er Jahren in Moskau verbunden waren und welche persönlichen Background-Erfahrungen Osmolovskijs Bezugnahmen auf die Politik als Spektakel prägten.

Als personelles Verbindungsglied zwischen Politik- und Kunstbusiness trat seit den 1990er Jahren in zunehmendem Maße Marat Gel'man hervor, dessen Galerie unter den ersten war, die 1991 am neu gegründeten Zentrum für Zeitgenössische Kunst auf der Straße Bol'šaja Jakimanka ihren Platz fanden.[192] Gel'man beschreibt das Jahr 1995 und den zu dieser Zeit stattfindenden Einbruch des Kunstmarkts nicht nur als Auslöser für eine Umstellung der Strategie der Galerie auf eine stärkere Förderung von

---

189 Vgl. Wilson 2004, 114 f., 76 und 95.

190 Kagarlickij nennt dies „Informationskriege" zwischen rivalisierenden Blöcken von Oligarchen und ihren politischen Verbindungsleuten (2002, 120–132). Im Zuge dieser Auseinandersetzungen floss sehr viel Geld in den journalistischen Sektor. Nicht nur konnte dieser auf diese Weise technisch modernisiert werden, es entstand auch eine Schicht von Journalisten, die Gehälter wie Topmanager bezogen. Dieser Zufluss von ökonomischem Kapital regulierte sich jedoch insofern selbst, als die Menschen den Glauben an die Objektivität der Journalisten verloren und deren Einfluss somit sank. Längerfristig sank mit der Käuflichkeit des Journalismus sein symbolisches Kapital, das man also allzu leicht verscherbelt hatte.

191 Vgl. ebd., 107 f.

192 Vgl. Nikitsch/Winzen 2004, 134.

https://doi.org/10.7788/9783412508364

Künstlerprojekten und -persönlichkeiten, sondern auch für die Gründung der Politikberatungsagentur „Fond ėffektivnoj politiki“ (Stiftung für effektive Politik) zusammen mit dem Journalisten Gleb Pavlovskij[193]. Das erste große Engagement für den Kreml übernahm die Agentur 1995. Gel'man bastelte zum Kopfschütteln derer in der Kunstwelt, die davon Wind bekamen, am Image der nationalpatriotischen KRO (Kongress russkich obščin/ Kongress der russischen Obschtschinas) und ihres Führer Aleksandr Lebed'. In dieser Tätigkeit erscheint er allerdings als recht erfolglos[194], da die genannte Partei nicht die zum Überspringen der Fünfprozenthürde und zum Einzug in die Duma notwendige Stimmenzahl bei der Wahl des Parlaments 1995 erreichte. Jedoch erwies sich Lebed' wenig später bei der Präsidentschaftswahl 1996 als effektive *Stafette*, indem er die konservative nationalistisch-kommunistische Opposition spaltete, um dann mit seinem Ausscheiden für El'cin zu optieren und seine Stimmen so weiterzureichen.[195] Darüber hinaus beschäftigte sich der FĖP (mit Anatolij Osmolovskij als Honorarkraft) mit Schmierenkampagnen gegen die Kommunisten. Osmolovskij, der Künstler, der später mit der Regierungsunabhängigen Kontrollkommission die repräsentative Demokratie negieren sollte, hatte also intimem Einblick in die Machenschaften im politischen Feld Russlands. Osmolovskij weigert sich dabei bis heute, seine Aufgaben genauer zu beschreiben.[196] Angeblich soll Osmolovskij in Hinblick auf sein Tätigkeitsfeld eine Stillschweigensvereinbarung getroffen haben, und Indiskretionen gegenüber der *Nezavisimija gazeta* sollen ihn nicht nur ein Honorar von 4500 $, sondern auch seinen Job gekostet haben.[197] Die Kunstkritikerin Irina Kulik schreibt über Gel'mans Galerie:

> Marat Guelman could quite accurately be named the founder of political art in post-Soviet Russia. It isn't that Mr. Guelman got artists to start talking about politics; as everyone knows, plenty of people were willing to talk about politics in Soviet times. But probably it is this gallery, which has been in existence since the beginnings of the 1990s, which did away with

193 Pavlovskij 2007, 18 und 23.

194 Vgl. Nechorošev 2001.

195 Vgl. Wilson, 123.

196 Vgl. Meindl 2010d.

197 Diesen soll dann Timur Kibirov, der bekannte Lyriker aus dem Umkreis der Konzeptualisten, übernommen haben (vgl. Nechorošev 2001). Auch soll etwa der FĖP (halbseiden in seinen Methoden) unter der Federführung Kibirovs im Namen der KPRF einen beleidigenden Brief an die populäre Estraden-Künstlerin Alena Apina (bürgerlich: Levočkina) geschickt haben, in der sie als „Jiddin“ (Nechorošev: „Židovka“) bezeichnet wurde (ebd.). Das Starlet breitete sich im Lokalfernsehen den Tränen nahe über diesen Vorfall aus. Ob solche Geschichten, die kolportiert werden, bis in ihre Einzelheiten stimmen, ist fraglich, aber man sieht schon daran, wie sehr im Politbusiness Kreativität gefragt war.

https://doi.org/10.7788/9783412508364

> idealistic perceptions through a series of provocative exhibits that reproduced the more cynical technology used to create ideology by means of art… and art by means of ideology.[198]

1996, ein Jahr nachdem Gel'man in die Politikberatung und -vermarktung eingestiegen war, organisierte der Galerist die Ausstellung *Kompromat,* die dem Rezipienten als eine ziemlich zynische Form des Bildungsprojekts zeigen sollte, wie leicht das von Gel'man ausgeübte Gewerbe der Polittechnologie die Wirklichkeit zu manipulieren vermag.[199] Der Galerist beauftragte einige der von ihm vertretenen Künstler, mithilfe von Bildbearbeitungsprogrammen Dokumente über Personen des öffentlichen Lebens zu verfertigen und dem Besucher die Verfahren der Fälschung vorzuführen bzw. ihm diese didaktisch für den Hausgebrauch zu vermitteln. Zwei Beispiele von Ergebnissen: eine Fotografie von Aleksandr Lebed' (inzwischen von Boris El'cin zum Tschetschenien-Gesandten ernannt) zusammen mit dem tschetschenischen Separatistenführer Džochar Dudaev; ein sowjetisches, parteiinternes, sexualwissenschaftliches Gutachten, das dem Kommunistenführer Gennadij Zjuganov masochistische Züge zuschreibt.[200] So sehr indes Gel'man auch auf das künstlerische Potenzial des „literarischen Genres" *kompromat* pochen mag und damit in gewisser Weise auf einen (indes auch ästhetisch fragwürdigen) Roman wie Prochanovs *Gospodin Geksogen* vorauszuweisen scheint[201], die Tätigkeit des intellektuellen Provokateurs Gel'man erscheint in diesem Fall mit den Worten Wilsons treffend charakterisiert: „bowdlerizing politics into eclectic kitsch".[202]

Aussagekräftiger in Hinblick auf Strategien der Delegitimierung des politischen Felds durch die Kunst ist die Veranstaltung „Partija pod ključ" („schlüsselfertige Partei"), die am 27. Juni 1995 im Polytechnischen Museum in Moskau stattfand und auf der u.a. Aleksandr Brener, Oleg Kulik und Anatolij Osmolovskij ihre *Parteien* vorstellten. Osmolovskij bezog sich mit seiner „Partija Panika" („Panik-Partei") nach eigener Aussage auf die charakteristische Atmosphäre der Zeit. Brener, der *Führer* der „Partija neupravljaemych torped" („Partei der unlenkbaren Torpedos") warf dabei in Windeseile eine

---

198 So Irina Kulik in ihrer Rezension zur bekannten Ausstellung *Rossija 2/Russia 2,* in der Gel'man sich anschickte, dem Russland Putins ein zweites Russland der sozialen und künstlerischen Projekte entgegenzustellen (Kulik 2007 [2005], 301).

199 Vgl. Guelman 2007, 101.

200 Ebd., 100–103.

201 Gel'man 1997: „literaturnyj žanr".

202 Wilson 2005, 55. Thomas Skowronek hat eine faszinierende Analyse zu Gel'man als „Marktgestalt" geschrieben, der repräsentativ für die Figur des reliable „unreliable" Gallery Owners sei. Aufgrund seiner Tätigkeit als Polittechnologe projiziere die Kunstwelt die Kompetenz eines Verschwörers auf ihn, das Talent, feste bzw. fest geglaubte Bezugspunkte her- und bloßzustellen und als Strippenzieher und Projektemacher seinen Abdruck auf dem Kunstmarkt zu hinterlassen, obwohl seine Absichten nicht die besten sein mögen (Skowronek 2013, 210–258).

ganze Reihe von rohen Eiern ins Publikum, Kulik („Partija životnych“/ „Partei der Tiere“), unbekleidet und mit Hörnern angetan, muhte. Lediglich eine wirklich politische Organisation war vertreten: die studentische Interessenvertretung Studenčeskaja zaščita (Studentenwehr), der Osmolovskij seine Stimme abtrat, obgleich die Organisation ebenfalls von den Polittechnologen unterwandert gewesen wäre.[203] Das Publikum, so die Berichterstattung der Zeitung *Kommersant*“, habe auf die Auftritte der Künstler mit dem Skandieren des berühmten Ausrufs Chruščevs anlässlich seines Besuchs der Manegen-Ausstellung 1962 reagiert.[204] Entscheidend ist nun nicht, diese Aktionen in die jeweiligen Einzelwerkzusammenhänge der Künstler einzuordnen. Kulik etwa hatte seine Parteigründung schon zu den Parlamentswahlen 1993 vollzogen, und diese Gründung gehört in den größeren Kontext des Zoophrenie-Projekts, das seine wirkliche Durchschlagskraft mit der Einführung der Hundegestalt im November 1994 – hier in der Urgestalt des von Brener an der Kette geführten, „rasenden Köters“ („bešenyj pes“)[205] – vor der Galerie Gel'man erhielt.[206] Brener wiederum übernahm den Namen der Partei, in leichter Abwandlung, für seine Sammlung von Gedichten und Bekenntnistexten *Internacional neupravljaemych torped* (*Die Internationale der unlenkbaren Torpedos,* 1996). Eigentlich wichtig ist die Form des in diesem Absatz beschriebenen Events, die den verschiedenen Künstlerparteien ihren Rahmen gab. Gel'mans Freund, Efim Ostrovskij, von dem der Galerist manchmal behauptet, er habe ihm das Politikberatungsgeschäft beigebracht, und der auf dem Abend gleichfalls eine Partei – die „Partei der ebenen Straßen“ („Partija rovnych dorog“) – vorstellte, brachte als Siegespreis des Wettbewerbs eine „echte“, „schlüsselfertige Partei“ („partija pod ključ“) ein.[207] Angesprochen ist hier das unter (ɣ) bereits erwähnte Prinzip der „Schläferparteien“, die mit einer Registrierung, den notwendigen Unterschriften von Unterstützern, Teilnehmern einer vermeintlichen Gründungskonferenz, manchmal gar mit Sendezeit im Fernsehen ausgestattet, zum Verkauf angeboten wurden.[208] Wie es in der Berichterstattung des *Kommersant*“ hieß, war dieses zu gewinnende Paket „real“ („prizovoj paket – real'nyj“)[209], was jedoch nicht in gleichem Maße für die vorgestellten Parteien galt; der Umstand, dass man nicht auf

---

203 Antwort auf meine E-Mail-Anfrage vom 15. Juni 2012.

204 Vgl. Kommersant“-Daily 2007, 195 f. Chruščev reagierte auf die Skulpturen und Bilder der „Avantgardisten“ bei seinem Besuch der Ausstellung „30 let MOSCha“ (30 Jahre Künstlervereinigung) im Zentralen Ausstellungssaal Manege mit den von seiner Gefolgschaft eifrig wiederholten Insulten „Pidarasy!“ („Schwuchteln“) und „govno!“ („Scheiße!“), vgl. den Eintrag zum 01.12.1962 in der Chronik von Alpatova 2005.

205 Drews-Sylla 2011, 93.

206 Vgl. ebd., 90–101.

207 Vgl. Nechorošev 2001.

208 Vgl. Wilson 2005, 62.

209 Kommersant“-Daily 2007, 195.

https://doi.org/10.7788/9783412508364

eine reale Partei gefasst war, habe im Publikum für Unmut gesorgt. In eben dieser Dissonanz zwischen der realen, beim Justizministerium registrierten Partei und den höchst individualistischen, radikalen Projekten der Künstler bestand jedoch die Voraussetzung für die *Delegitimierung* des künstlerisch parodierten Politikbetriebs. Auf recht zynische Art und Weise machen Gel'man und Ostrovskij die Künstler quasi zu Spiegelbildern der Oligarchen, die mit dem Kauf einer Partei (oder eines Kandidaten) versuchen, Einfluss auf den Politikbetrieb zu nehmen. Die Virtualität der künstlerischen Projekte steht so für die Virtualität des politischen Felds bzw. der Demokratie in Russland ein. Es scheint in der kaum hoffnungsvollen Aggressivität der Künstler gegenüber dem Publikum das sadomasochistische Verhältnis zwischen den Politikern und ihren durch Reformen gebeutelten Wählern offen zu Tage treten.

Das kommunikationsethische Ideal der Kunst sei in der westlichen Kunst seit den 1980er Jahren eine Homologie zum Parlamentarismus, so Ekaterina Degot'. In Russland und insbesondere im Moskauer Aktionismus aber stehe diesem das Ideal der außerparlamentarischen Äußerung als „Machtergreifung" („zachvat vlasti") entgegen, die – so Degot' – schließlich auch das kommunistische Politikverständnis begründet habe.[210] Die virtuelle Überlegenheit der aggressiven Geste der Machtergreifung ist indes im gleichen Atemzug eine Geste des Scheiterns, weil die „ethische Revolution" („ėtičeskaja revoljucija"), die Brener im ersten Gedicht *Vnimanie!!! (Aufgepasst!!!)* der oben genannten Sammlung *Internacional neupravlaemych torped* proklamiert, im politischen Feld Russlands, zu dem einem der Künstler in *Partija pod ključ* vermeintlich Zugang gewährt werden wird, nicht realisierbar erscheint; wie übrigens auch in keinem anderen Land. Ähnlich dem Gottesnarren *(jurodivyj),* der mit einem moralischen Normverstoß sich und andere erniedrigt, der irdischen Welt einen Spiegel vorhält und auf die ganz andere Welt verweist, – jedoch weniger rituell als der Gottesnarr in der Form –, beschwört Brener die ethische Revolution gegen die Institutionen und Götzen der Politik. Der aufrichtig-unaufrichtige *Politiker* Brener wirft dabei faule Eier ins Publikum, beschwört das Volk im immer bereits betrogenen Wahlvolk, verheißt alles, verspricht jedoch nichts:

> Ich, Alexander Brener, bin hier,
> Mit Euch.
> Ich bin bereit, Euch alles zu erklären.
> Und niemals mehr werdet Ihr Euch fürchten,
> Nachts in Euren Betten und draußen auf der Straße.
> Also: die demokratische Idee ist verfälscht!
> Sie liegt im Sterben.

---

210 Degot' 1998, 79.

Das sind schon keine Krämpfe mehr. Das ist ein Koma.
Aber ich muss sie wiederbeleben.
Ich weiß, wie man das macht.
Die Nippel drehen und kneifen!
Ich, nur ich weiß das.
Ich bin der Beste unter den Menschen.
Ihr erinnert Euch: da gab es den Marquis de Sade, Courbet,
Whitman, Van Gogh, Rimbaud.
Sie waren die ersten, die Idee der Demokratie zu verteidigen.
Rebellen, Obdachlose!
Dann kamen die Avantgardisten und die Modernisten.
Bastarde, Hysteriker!
Kinder gutsituierter Väter, so wie ich.
Die machten zur gleichen Zeit zweierlei:
Die Avantgardisten die ethische Revolution.
Die Modernisten die ästhetische Produktion.
Diese zwei Dinge darf man nicht durcheinanderbringen!
Die Marx-Brothers furzten.
Antonin Artaud plärrte.
Majakovskij rülpste. So muss es sein!
Hört für immer auf mit der ästhetischen Produktion!
Es lebe hoch die
Ethische Revolution!
Völker!
Völker!
Verarmt an Menschen, Geld und Rechten.
Gealtert und zerfleddert.
Aufgerieben in Angriffs- und Bürgerkriegen.
In Fetzen gerissen von Nixon und Breschnew.
Und dann in die kläffende Meute eingekettet
Von Clinton und Jelzin.
Ein über das andere Mal herrenlos,
Fallt ihr unwillkürlich dem einen oder
Dem anderen Machthaber anheim,
Ihr erstickt im Klirren der Ketten und Waffen.
Hört doch endlich auf!
Machen wir die ethische Revolution!
Machen wir Technologien des Widerstands!

Schleudern ein „Nein“ den Verwaltenden entgegen.
Schleudern ein „Nein“ den Vergewaltigern entgegen.
Völker!
Ich verachte Euch und speie Euch aus,
Ihr Nullen!

Я, Александр Бренер, здесь,
С вами.
Я готов вам всё объяснить.
И вам уже никогда не будет страшно
По ночам в постели и на улице.
Итак: демократическая идея фальсифицирована!
Она агонизирует.
Это уже не судороги. Это кома.
Но я должен её оживить.
Я знаю, как это сделать.
Подтянуть сиси и оттянуть!
Я, только я это знаю.
Я – лучший из людей.
Вы помните: были маркиз де Сад, Курбе,
Уитмен, Ван Гог и Гоген, Рембо.
Они первыми защитили идею демократии.
Отщепенцы, бездомные!
Потом были авангардисты и модернисты.
Ублюдки, кликуши!
Дети обеспеченных пап, как и я.
Они делали сразу два дела.
Авангардисты / этическую революцию.
Модернисты эстетическую продукцию.
Эти разные вещи нельзя совмещать!
Братья Маркс пукали.
Антонен Арто орал.
Маяковский рыгал. Это правильно!
Кончайте навсегда с эстетической продукцией!
Да здравствует
Этическая революция!
Народы!
Народы!

https://doi.org/10.7788/9783412508364

Обнищавшие людьми, деньгами и правами.
Постаревшие и изношенные.
Истощённые внешними и гражданскими войнами.
Изорванные в клочья Никсоном и Брежневым.
А затем сомкнутые в рычащую свору
Клинтоном и Ельциным.
То и дело оставаясь без хозяина,
То к другому властителю,
Глохнете от звона цепей и оружия.
Перестаньте же.
Делаем этическую революцию!
Делаем технологии сопротивления!
Делаем «нет» правителям.
Делаем «нет» растлителям.
Народы!
Я вас презираю и отрыгиваю вас,
Ничтожества.[211]

Die Kunst zerfällt für Brener in zwei einander widersprechende Vektoren: Die Avantgarde, wie er sie sieht, wie er sie gutheißt und in die er sich einreihen möchte, realisiert sich im ethischen, das Leben betreffenden Feld. Sie *delegitimiert,* schleudert ein „Nein" den Herren, Regierungen entgegen. Die „ästhetische Produktion" ist Ausschuss, der dabei anfällt – hingeschmierte Gedichte wie das hier übersetzte sind nichtig. Aus dieser Perspektive ergibt sich der antiarchivarische Impetus, den Sven Spieker, wie oben referiert, für den Moskauer Aktionismus herausgearbeitet hat. Zum Sündenfall Osmolovskij – mittlerweile zum Künstler-Künstler geworden, der sein Schaffen peinlich archiviert und eine Kunstgeschichte anhand seiner selbst schreibt – steht Breners Kosmos in scharfem Gegensatz. Was, wenn das *radikale Nein* des Moskauer Aktionismus eine Sackgasse für die Kunst war, eine Episode der Kunstgeschichte oder weniger noch: gleich dem real existierenden Sozialismus in der postkommunistischen Ideologie ein Anachronismus, eine Anomalie? Osmolovskij antwortet hierauf mit Historisierung, für Brener stellt sich die Frage so nicht; Epigonalität und Scheitern gefährden nicht seine ethische Bestimmung, vielmehr gehören jene ins generische Schema dieser Ethik.

Mit der unaufrichtigen Aufrichtigkeit antwortet der Moskauer Aktionismus auch auf eine in besonders krassem Maße vorliegende heillose Situation: dass die künstlerische Delegitimierung des Systems auf sehr direkte Weise finanziell an diesem parasitierte.

211 Brener 1996a, 7 f.

Gel'man selbst gibt gerne zu, dass er immer danach gestrebt habe, dass in seinen politischen Kampagnen ein Anteil für die Kunst abfiele und die Verbindung von Politik und Kunst sich zu beiderseitigem Nutzen herstelle. Die Galerie Gel'man veranstaltete etwa im Rahmen des Wahlkampfs von Sergej Kirienko Anfang September 1999 das Festival „Das inoffizielle Moskau". Zum einen betreibe er dabei Selbstreklame, indem er die Orte der wichtigen Kunstaktionen des Moskauer Aktionismus beleuchte. Zum anderen mache er sich seine Kennerschaft in provinzieller Kunst zunutze, um mit Ausstellungen von Kunst aus den Regionen den Bürgermeisterkandidaten als einen für die Belange der Regionen offenen Kandidaten zu präsentieren. Der in Kišinov geborene Gel'man begann seine Karriere als Galerist Anfang der 1990er Jahre, indem er 1990 die „südliche Welle" *(južnaja volna)*, Maler aus Moldawien und der Ukraine, im Palast der Jugend in Moskau präsentierte. Bis 2013 stand Gel'man als Direktor des Museums Zeitgenössischer Kunst in Perm für eine vermeintlich von den Regionen (und insbesondere von der Uralregion) ausgehende Modernisierung Russlands.

Es stimmt misstrauisch, wie sehr einige Aktionen der Radikalen Künstler, die nicht nur dem politischen Feld Russlands, sondern der ganzen repräsentativen Demokratie ein Nein entgegenschleuderten, den Machtambitionen Gel'mans innerhalb dieses politischen Felds zuzuarbeiten scheinen. Mustergültig im Stile der subversiven Affirmation gehalten, führt Anatolij Osmolovskij im Dezember 1996 mit der Sekte der „Zeugen Ceretelis" („Svideteli Cereteli") eine Huldigung des wuchtigen Denkmals für Peter den Großen in der Moskwa unweit des Zentralen Künstlerhauses durch, wobei sich Oleg Mavromatti als für die dramatische Ausführung wichtig erwies.[212] Als Vorsitzender einer angeblichen „Stiftung zur Entwicklung von Kultur und Wissenschaft" widerspricht Osmolovskij nicht nur dem Gerücht, das Denkmal, das den Zaren überdimensioniert auf einem Segelschiff stehend zeigt, sei ursprünglich ein Denkmal für Christoph Kolumbus gewesen und nach seiner Ablehnung durch die Stadt Atlanta mit einem neuen Kopf versehen worden; der Vorsitzende verlangt auch weitere und noch teurere Denkmäler des Bildhauers für Moskau (vgl. Osmolovskij 1999, [66]). Im Prinzip ist an einer solchen aktionistisch-aktivistischen, kulturpolitischen Kritik des Mäzenatentums des damaligen Bürgermeisters Jurij Lužkov nichts auszusetzen; die im Jahre 1997 fortgesetzte Kampagne gegen Lužkov und seinen Künstler-Favoriten soll jedoch damit ihr Ende gefunden haben, dass die Galerie Gel'man selbst einen Großauftrag bekam (vgl. Nechorošev 2001).[213] Und man lehnt sich wohl auch nicht allzu weit aus dem Fenster mit der Annahme, Gel'man und sein Fonds effektiver Politik habe sich mit die-

212 Vgl. Baskova 2015, 88.

213 Es handelt sich hierbei wohl um den Auftrag von 1997, das Moskauer Edelkaufhaus Gostinyj dvor mit Skulpturen zu schmücken (vgl. Guelman 2007, 122 f.).

ser Kampagne für die Wahlkampfkampagne Kirienkos empfohlen, der von den neuen Machthabern im Kreml gegen den ungeliebten Lužkov unterstützt wurde und der als Führer der Vereinigung rechter Kräfte (Sojuz pravych sil; neben Boris Nemcov) vor allem junge Wähler binden sollte.[214]

Bereits am 10. Januar 1996 fasst Osmolovskij seine Erfahrungen aus der Polittechnologie zusammen, ohne auf solche Details einzugehen. Der Ausgangsimpuls für seine Arbeit in dieser Branche sei der Wunsch gewesen, zu verstehen, was „große Politik" sei („bol'šaja politika"). Erstens habe er herausgefunden, dass diese eine große „Gemeinheit" („pošlost'") sei – keine jedoch, die von charakterlichen Schwächen einzelner Personen herrühre, sondern der Tätigkeit immanent sei.[215] Zweitens bestünde der Hauptinhalt der Arbeit eines Politikers in der Herstellung eines populistischen Images, das den Wünschen des Wählers oder vielmehr den Wünschen des Wählers, wie sie sich der Politiker auf zynische Weise vorstellt, gerecht wird. Drittens habe er sich überzeugen können, dass es auf der höchsten Ebene der Politik keine ideologischen Differenzen gäbe, nur heterogene Loyalitätsverhältnisse zu jeweils verschiedenen Mafias. Schon hier spricht sich Osmolovskij daher gegen das Wählen aus, denn „schon in einem Wahlkreis eine beliebige Partei zu wählen, heißt für das Prinzip Demokratie zu stimmen"[216]. Man müsse daher die Spalte „Gegen alle Kandidaten und Parteien" am Ende des Wahlzettels ankreuzen, obwohl „der authentische, nicht-totalitäre Protest gegen das Prinzip der kastrierenden Wahl (und jede Wahl ist eine Kastration) in der Annahme aller existierenden Parteien auf der Liste und jenseits der Liste"[217] bestünde; gerade diese Möglichkeit des Protests würde die repressive Demokratie nicht ermöglichen. Die Kampagne „Gegen-alle" ist im Januar 1996 also bereits gedanklich vorbereitet. Aus der spezifischen Erfahrung mit der Polittechnologie heraus wird das Repräsentationsprinzip allgemein abgelehnt, wobei die Ablehnung der Demokratie laut Osmolovskij eigentlich noch besser auf dem Prinzip grenzenloser Wählerwünsche als der unitären Ablehnung von Wahlmöglichkeit basieren sollte.

---

214 Vgl. Wilson 2007, 55 und 99.

215 Ebd.

216 Ebd.: уже сам факт выбора на избирательных участках любой партии есть голосование за принцип демократии.

217 Ebd.: Но подлинный нетоталитарный протест против принципа кастрирующего выбора (а любой выбор — это всегда кастрация) содержится в приятии всех существующих партий в списке и вне списка.

2.3.3 Die Regierungsunabhängige Kontrollkommission – Die *Barrikade* auf der Bol'šaja Nikitskaja-Straße

Am 23. Mai 1998, ziemlich genau dreißig Jahre nach dem Höhepunkt der Studentenunruhen und Massenstreiks in Frankreich, sammelten sich gegen 15 Uhr etwa 300 junge Menschen 150 bis 200 Meter entfernt vom Kreml auf der Bol'šaja Nikitskaja-Straße und legten den Verkehr lahm, indem sie eine Barrikade errichteten. Dass die Teilnehmer des Happenings dabei nicht wirklich daran dachten, den Ordnungskräften andauernd und gewaltsam Widerstand zu leisten, bezeugte die Faktur der Barrikade: sie bestand aus leichten Baumaterialien, aus mit Klebeband verbundenen Pappkartons, Transparenten sowie Bildern, welche die Künstler Dmitrij Vrubel', Konstantin Zvezdočetov und Avdej Ter-Ogan'jan beigesteuert hatten.[218] An die Ereignisse vor dreißig Jahren, den Mai 1968, erinnerten Losungen: „Alle Macht der Phantasie" („Vsja vlast' voobraženiju"), „Verbieten verboten" („Zapreščaetsja zapreščat'") und „Seid Realisten – fordert das Unmögliche" („Bud'te realistami – trebujte nevozmožnogo"), teilweise mithilfe von Kunsthochschülern aus Grenoble in französischer Sprache ausgeführt.[219] Die Polizei, die den Organisatoren zuerst ein Ultimatum gestellt hatte, die Demonstration selbst aufzulösen, griff schließlich ein, als die Teilnehmer sich in einem von Siegesrufen begleiteten Marsch in Richtung Kreml bewegten. Die Mehrheit der Organisatoren, Anatolij Osmolovskij, Avdej Ter-Ogan'jan, der Aktivist Dmitrij Model', der Dichter Dmitrij Pimenov und seine Frau, die Künstlerin Marija Demskaja, wurden – letztere unnötig gewalttätig – festgenommen und bald über die Polizeiabschnitte verteilt. Die auf freiem Fuß verbliebenen Organisatoren Kirill Preobraženskij und Oleg Kireev, beide Mitglieder der Kontrollkommission und zuvor vor allem für die Pressearbeit zuständig, bemühten sich zuerst erfolglos beim Subpräfekten der Polizei um die Freilassung der Arretierten, die dann zu unterschiedlichen Zeitpunkten im Laufe von 48 Stunden erfolgte.[220]

Wie oben bereits erwähnt, hat Sylvia Sasse in ihrem Aufsatz über das letzte aktionistische Projekt Anatolij Osmolovskijs, die Regierungsunabhängige Kontrollkommission (Vnepravitel'stvennaja kontrol'naja komissija), herausgearbeitet, dass die Aktionisten nach anfänglicher ironischer Verwendung künstlerischer Mittel zwecks Parodierung von Kunst nun Politik mit Mitteln der Kunst machten (2003a). Diese Entwicklungsthese ist – wenn wir uns einerseits die Distanz wahrende Aktion *Pozor 7 oktabrja* ins Gedächtnis rufen und andererseits die Aktivität der Regierungsunabhängigen Kontrollkommission betrachten – tendenziell richtig. Doch bleibt die Frage, ob eine Aktivität dieser Art

218 Vgl. Romer 1998.
219 Ebd. – Osmolovskij 1999, [71].
220 Vgl. Osmolovskij 1999, [71 f.].

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

den Bann des Spektakels wirklich verlässt und als Mikro-/Politik zu sich selbst kommt. Diese Fragestellung ist eng verbunden mit Osmolovskijs Bezug zum Situationismus, wovon in den nächsten beiden Kapiteln die Rede sein wird

Schon 1995 greift Osmolovskij situationistisches Vokabular auf, um einen Auflösungsprozess der Kunst darzulegen, dem er sich verschreiben möchte. So schreibt er in seinem Projekt *Mail Radek,* in dem von ihm (und ab Anfang 1997 auch vom Kunstkritiker und RADEK'ler Oleg Kireev) regelmäßig Mails an zwanzig Kunstkritiker und Journalisten versandt wurden:

> Der Ort des zeitgenössischen Künstlers weitet sich mehr und mehr aus, nimmt quasi alle Formen der kulturellen Tätigkeit herein. Der Künstler verwandelt sich aus einem Urheber verschiedener visueller Gestaltungsweisen in den Schöpfer einer Umgebung und Situation.
>
> Топос современного художника все более и более расширяется, захватывая практически все виды гуманитарной деятельности, художник превращается из автора тех или иных визуальных образов в креатора среды и ситуации. [221]

Ende 1996 schreibt Osmolovskij in diesem Zusammenhang, dass die Kunst in verschiedensten sozialen Kontexten (Politik, Show-Business, analytische Praktiken, Musik, Medizin usw.) funktional werden sollte. Der Vorteil: „[W]ir retten die Kunst von der Kunst und die Politik von der Politik."[222]

Als eine solche Fusionspraxis, die auf dem Weg zur „Protiv-vsech"-Kampagne liegt, ist das Happening *Barrikada,* „Barrikade auf der Großen Nikitskaja-Straße" („Barrikada na Bol'šoj Nikitskoj", ■ Videofile) der Regierungsunabhängigen Kontrollkommission aufzufassen. Fedor Romer bewertet die Aktion, eng dem Wortlaut der Veranstalter folgend, als gelungenes „erstes Experiment des politischen Kampfs mit nicht-traditionellen Technologien unter den russischen Bedingungen"[223]. Andererseits könne die Kommission für sich selbst als „simulatives Kunstprojekt" angesehen werden („simuljativnyj art-proekt")[224].


http://doi.org/cbf2

Die Diskussion dieses Spannungsverhältnisses ist nicht zuletzt deswegen so kompliziert, weil die Regierungsunabhängige Kontrollkommission mit ihrer Anknüpfung an die Massenerhebungen im Frühling 1968 in Paris den geschichtlichen und theoretischen

221 Kireev/Osmolovskij 1995ff., Text 10.

222 Ebd., Text 20: „Мы спасаем искусство от искусства и политику от политики."

223 Osmolovskij 1999, [71]: „Акция была первым испытанием нетрадиционных технологий политической борьбы в российских условиях". – Vgl. Romer 1998.

224 Romer 1998.

Resonanzraum vergrößert. Die für sich genommen schon komplexe, hinsichtlich der Bewertung ihres Erfolgs ambivalente, spätavantgardistische Erfahrung einer Auflösung der Kunst in einer politischen Praxis in der Situationistischen Internationale (S.I.) wird unter ganz anderen geschichtlichen und gesellschaftlichen Bedingungen wiederholt. Diese Arbeit schaltet nach Beschreibung der Aktion der Barrikade deshalb einen Exkurs über Guy Debords philosophische Thesen in *Die Gesellschaft des Spektakels* sowie über die Diskussion der Praktiken des Widerstands in der Situationistischen Internationale ein, bevor sie ins Moskau am Ende der 1990er Jahre zurückkehrt. Die Frage, ob die S.I. eine valide Form des Widerstands gegen die Gesellschaft des Spektakels war oder ein nicht besonders schlimmer Ausdruck dieses Spektakels, wiederholt sich – so meine These – im Moskauer Aktionismus in verschärfter Form. Besondere Schwierigkeiten bei der Bewertung bereitet hier die oben eingeführte „aufrichtig unaufrichtige Aufrichtigkeit". Die einfachste Desavouierung der Barrikade der Regierungsunabhängigen Kontrollkommission, es habe sich bei ihr lediglich um eine forcierte Wiederholung der Geschichte als Farce gehandelt, ist in der Konzeption der Aktion offensichtlich mitgedacht. Würde daraus dann nicht folgen, dass es sich im Lichte ihrer Zitathaftigkeit um eine rein künstlerische Aktion handelt?

Die Motive und Forderungen, die von den Organisatoren geäußert werden, sind vielzählig und offenbaren eine interessante Mischung aus Ernst und Unernst.[225] Es wird mit einem gewissen Pathos an die Erhebungen in Frankreich 1968 als „Moment höchster Freiheit und größter schöpferischer Möglichkeiten erinnert"[226]. Es wird die unbedingte Notwendigkeit einer utopischen Ideologie im Kampf gegen das kapitalistische System und die käufliche repräsentative Demokratie behauptet. Das Läppische der Gedächtnishandlung mit geringer Teilnehmerzahl – im Vergleich zu den französischen Massenaufständen – wird relativiert: „[W]ir zollen dieser Geschichte mit einer realen symbolischen Aktivität Tribut"[227], selbst wenn die Barrikade schwächer ausfallen würde als das Geschehen jener Maitage in Paris. In der Tat hat sie als künstlerische Aktion ihren Platz in der zweiten Hälfte der 1990er Jahre, einem durch Apathie in weiten Teilen der russischen Bevölkerung und der linken Bewegung markierten Zeitkontext. Das war indes nicht immer so in den 1990er Jahren – die für den Geschmack der

225 Damit scheint die Ästhetik der Aktion mit dem Phänomen des *stëb* verwandt (siehe zu dieser Ästhetik die mit Kapitel 3.2.5. beginnenden Ausführungen) Die eindeutige Identifizierung der Ästhetik der „aufrichtig unaufrichtigen Aufrichtigkeit" mit dem *stëb* verstellt indes vielleicht die Besonderheit dieser revolutionären Vorstöße, mit den der historischen Situation geschuldeten Widersprüchen und Anachronismen mehr oder weniger reflektiert zu arbeiten und aus diesen Funken zu schlagen.

226 Osmolovskij 1999, [70]: „Студенческая революция была моментом наибольшей свободы и наибольших творческих возможностей".

227 Ebd.: „мы отдаем память этой истории реальным символическим действием ".

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

Veranstalter übermäßig fröhlich ausgefallene Aktion stellt einen deutlichen Kontrast zu den Ausschreitungen dar, die sich nur drei, vier Jahre früher auf Moskaus Straßen ereignet hatten. Die Organisation Studentenwehr – die als eine der Barrikadegruppen ca. fünfzig Teilnehmer stellte[228] – umfasste 1994 in Russland noch ca. 15.000 Mitglieder und konnte unter ihrem Führer Dmitrij Kostenko zweimal, am 12. April 1994 und am 12. April 1995, mehrere Tausend Protestierende auf die Straßen Moskaus bringen, die sich Straßenschlachten mit der Polizei lieferten. Gerade weil diese Ausschreitungen in den staatlich kontrollierten Massenmedien totgeschwiegen wurden, nahmen sie in der Mund-zu-Mund-Propaganda der Kontrakultur mythische Ausmaße an und wurden häufig mit den Studentenunruhen in Paris verglichen[229] – ein Vergleich, der sich auch von daher anbot, als Russland zeitgleich (im Frühling 1994) von Generalstreiks in einigen Branchen erschüttert wurde, die für sich genommen neue Phänomene darstellten.[230] Zum Zeitpunkt der Barrikade war es übrigens auch alles andere als ruhig – lautstark forderten die Grubenleute die Begleichung ausstehender Lohnzahlungen. Es war jedoch, als hätten die Aktionisten den Kontext dieser Massenproteste gar nicht bemerkt.[231]

Oleg Kireev berichtet, dass die Anspruchshaltung der Barrikade-Aktion – u.a. die Forderung einer lebenslangen monatlichen Rente von 1200 Dollar – einige der zur Teilnahme an der Aktion eingeladenen anarchistischen Veteranen abgeschreckt habe. Schließlich sei diese Forderung unrealistisch, und es sei doch notwendig zu arbeiten. Kireev hielt dem später entgegen, dass es sich selbstverständlich um keine realistischen Forderungen gehandelt habe und es nicht um einen Dialog mit den Machthabern gegangen sei – „Unsere Aufgabe war eine Destabilisierung der Lage, die Schaffung eines Moments der Freiheit, in dem wir eine neue Gesellschaftsordnung erdenken konnten."[232] Man kann darin eine Anknüpfung an die „aufrichtig unaufrichtige Aufrichtigkeit" der egoistischen Forderungen der oben beschriebenen Aktion Breners, Mavromattis und Pimenovs, *Der Hunger regiert die Welt* (1994), sehen. Kireev betont indes, dass die *egoistischen* Forderungen eben eine Ablehnung des Repräsentationsprinzips ausdrücken; wer etwas wolle, solle sich ihnen eben anschließen oder selbst eine Aktion organisieren.[233] Es gibt also deutliche Meinungsunterschiede über die Machart einer aktionistischen Protestkundgebung, obwohl viele Linksradikale selbst an ästhetisierenden Strategien interessiert waren.

---

228 Vgl. Meindl 2010d.

229 Vgl. Tarasov 1997, 41 ff.

230 Vgl. Kagarlickij 2002, 151 f.

231 Vgl. Mitenko 2013.

232 Kireev/Osmolovskij 1995 ff., Text 50: Наша задача - дестабилизация обстановки, создание момента свободы, в который мы могли бы помыслить новое устройство общества.

233 Ebd.

In diesem Zusammenhang lohnt sich auch ein Blick auf die Zusammensetzung und den organisatorischen Hintergrund der Aktion anzuschauen. Zum einen wurden die Teilnehmer von fünf von Osmolovskij eingeladenen politischen Gruppen gestellt, die mit jeweils etwa fünfzig Menschen anrückten.[234] Zum anderen waren an der Aktion die Schule der Gegenwartskunst (Škola sovremennogo iskusstva) beteiligt, eine Reihe von Teenagern unter der Leitung von Avdej Ter-Ogan'jan (Petr Bystrov, Il'ja Budratskis, Maksim Karakulov, Pavel Mitenko. Aleksandra Galkina, Valerij Učanov), darunter auch Ter-Ogan'jans Söhne David und Stepan. Georg Witte hat den parodistischen Charakter dieses Projekts hervorgehoben und das Erlernen von Kunstbestrafungsakten durch die Schüler als eine Reaktion „auf einen langweilig gewordenen avantgardistischen Ikonoklasmus"[235] interpretiert. Verallgemeinernd lässt sich festhalten, dass Ter-Ogan'jan sich hier mit der parodistischen Wiederholung von Avantgardetechniken beschäftigte. Während einer den Titel der Gruppe tragenden Performance auf dem Theaterfestival *Zolotaja maska (Goldene Maske)* im Haus des Schauspielers im März 1997 erfüllten die jungen Schüler einer nach dem anderen von Ter-Ogan'jan vorgegebene, serielle Übungen: sie rauchten eine Zigarette, verspeisten absurderweise Rezepte aus einem Kochbuch und entblößten ihr Hinterteil zur Beleidigung des Publikums – um nur einige Momente herauszugreifen.[236] Auch wenn Osmolovskij keine absolute Grenze zwischen beiden Konzeptionen ziehen möchte, so bezeichnet er Ter-Ogan'jan doch als „einen radikalen Vertreter der Postmoderne"[237], während sein eigenes Interesse und das seiner Gruppen der ursprünglichen Avantgarde-Intention näher stand.[238] Wenn man diesen Unterschied nicht als wechselseitig ausschließend auffasst, dann unterzog die Aktion am 23. Mai 1998 Ter-Ogan'jans Schüler einer Übung im theatralen Zitieren: Der Avantgardekünstler soll sich im Zuge eines Revolutionsgeschehens radikalisieren und mit auf die Barrikade steigen, was von Baudelaires Teilnahme an den Arbeiteraufständen im Vorfeld der Februarrevolution 1848 bis hin zu Guy Debords Beteiligung an den Barrikadenkämpfen in der Rue Mouffetard am 10. Mai 1968 funktionierte. Für einen läppischen Charakter der revolutionären Übung der Barrikade spricht zwar die Erzählung des Schülers Pavel Mitenko, demzufolge die Schüler die Barrikade zuerst im Hin-

234 Vgl. Meindl/Osmolovskij 2010.

235 Witte 2003, 178.

236 Vgl. Karakulov 1999. – Kovalev 2007, 260.

237 Meindl/Osmolovskij 2010.

238 Mitenkos Eindruck war, dass Ter-Ogan'jan Osmolovskijs Einfluss als sehr wichtig oder gar als Lösung eines ästhetischen Dilemmas empfunden habe, insofern für Osmolovskij die Frage nach einer Anknüpfung an die Avantgardeästhetik mehr als nur ein theoretisches Problem oder eine Pose gewesen sei, sondern ein Problem, das dieser tatsächlich zu lösen gedachte (Pavel Mitenko im Gespräch mit dem Verfasser [M.M.] am 10. Juli 2010).

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

terhof eines Wohnhauses montiert und sie von dort durchs Tor auf eine kleinere Straße getragen hätten.[239] Später erst seien sie zur Bol'šaja Nikitskaja weitergezogen, nachdem ihr Treiben am ersten Schauplatz keinerlei Aufsehen erregt hatte.[240] Osmolovskij hebt aber gerade mit Blick auf die (vom Anarchisten Michail Agafonov ausgegangene) Initiative, die Barrikade zu verlegen, ihren Wert als spontane, kollektive organisatorische Erfahrung hervor. In vielem entsprach die Aktion wohl dem Ideal einer Situation.[241] Bis zu einem gewissen Grad stellt sich so in der heutigen Betrachtung der Erzeugnisse der radikalen Kunst Ende der 1990er Jahre tatsächlich die Schwierigkeit ein, die Peter Bürger für die Lektüre der Texte der historischen Avantgarde konstatiert hat. Obwohl diese für uns nurmehr Literatur seien, sollte man doch ihre ursprüngliche Intention nicht aus den Augen verlieren, „[…] und das bedeutet, den Anspruch auf Authentizität in den scheinbar albernsten Erzeugnissen aufzuzeigen".[242] Und so hebt Mitenko denn auch hervor, dass die Barrikade gerade mit ihrem Spaßcharakter die Schwelle für die Teilnahme von Passanten an der gemeinschaftlichen Aktion niedrig hielt, indes dennoch auf habitueller Ebene die Frage nach der gesellschaftlichen Basis von Macht und scheinbar unumstößlichen Regeln aufgerufen wurde.[243]

Als mysteriöse Randnotiz gelte, dass der Abgeordnete des Europaparlaments Daniel Cohn-Bendit am Vortag von Osmolovskijs Aktion eine Grußadresse geschickt haben soll. Cohn-Bendit gehörte 1968 zur Gruppe der „Wütenden"' („Enragés"), die Verbindungen mit den Situationisten unterhielten und Studentenwohnheime in Nanterre besetzten.[244] Unter den Linksradikalen Russlands wurde Cohn-Bendit durch „Mythenbildung" populär, welche die (ideologisch der Neuen Linken zuzurechnende) Zeitschrift *Velikij otkaz (Die große Verweigerung)*[245] Cohn-Bendits Rolle in den Unruhen der 1968er betreffend betrieb.[246] Die Grußadresse, so Osmolovskij, sei Kireev, Kirill Preobraženskij und dem jungen Aktivisten Vsevolod Lisovskij (heute ein Theatermacher) zu verdanken gewesen, ohne deren Pressearbeit (mit russischen und ausländischen Medien) die Aktion nicht einen so großartigen Effekt gehabt hätte. Wie ist die Geste Cohn-Bendits zu verstehen, wenn sie denn wahr ist? Wahrscheinlich ist, dass Cohn-Bendit, unabhängig

239 Es war dies die ul. Granovskogo, heute Vozdiženka Straße.
240 Pavel Mitenko im Gespräch mit dem Verfasser (M.M.) am 10. Juli 2010.
241 Vgl. Kireev/Osmolovskij 1995ff., Text 49.
242 Bürger 2010, 714: „[…] that is, to draw out the claim to authenticity in the seemingly most unserious products".
243 Vgl. Mitenko 2013.
244 Vgl. Kaufmann 2004, 240.
245 Der Titel der Zeitschrift bezieht sich auf das Theorem der „Großen Verweigerung" in Herbert Marcuses *Der eindimensionale Mensch* (1964), einer der biblischen Schriften der Neuen Linken.
246 Tarasov 1997, 53.

von der Substanz dieses politischen Protests, die symbolische Dimension der Aktion würdigen wollte: ihren Ausdruck einer Sehnsucht nach Protest angesichts einer weitgehenden Apathie und Entpolitisierung der Mehrheit der russischen Bevölkerung.

2.3.4 Exkurs: Debords Analyse der Gesellschaft des Spektakels und die Praxis der Situationistischen Internationale

Auf den „spektakulären, „skandalösen" Charakter *(sensacionnyj, skandal'nyj)* des Moskauer Aktionismus ist immer wieder hingewiesen worden. Osmolovskij referierte darauf im Nachhinein mit einer Diagnose des „Prinzips Show" des „Spektakels".[247] Seine ab 2001 an die Radikale Kunst anschließende Schaffensperiode nannte er dann in einer Absetzungsbewegung „nichtspektakuläre Kunst" („nonspektakuljarnoe iskusstvo").[248] Ausgestattet mit einer neuen Meinungsfreiheit, jedoch ohne Kanäle zu einem größeren Publikum, versuchten die Moskauer Radikalen mit anderen Skandalen in den Massenmedien zu konkurrieren. Man nutzte, wie es Osmolovskij im Nachhinein formuliert, die politische Sphäre zur Kontaktaufnahme mit dem Publikum.[249] Dabei wurden die Massenmedien sogar in erheblichen Maße zu Mitarrangeuren der künstlerischen Arbeiten.[250] Die quasi-/politischen Stellungnahmen werden auf ihre massenmediale Verwertung hin formuliert, und häufig stellen Zeitungen und Fernsehen – wie im Falle der Barrikade, wo es zwei Fernsehberichte gibt – die wichtigste Form der Dokumentation zur Verfügung. Während Phasen reger Aktivität blieben etwa die Aktionen der Ė.T.I., die unterhalb der Wahrnehungsschwelle der Zeitungen blieben, ganz undokumentiert. Osmolovskij nennt die zunehmende Dreistigkeit der Massenmedien – ihren Wunsch, bei Ė.T.I. skandalöse Aktionen quasi zu bestellen – als den Streitpunkt, der zur Auflösung der Gruppe geführt habe, Gusarov habe diese Instrumentaliserung im Gegensatz zu ihm nicht gestört.[251] Den Interaktionen des Moskauer Aktionismus mit den Massenmedien, der künstlerischen Reflexion ihrer Neuordnung in den 1990er Jahren, widmet sich fast

247 Osmolovskij 2005, 694.

248 Vgl. Osmolovskij 2002. Eine kurze Bemerkung zur Übersetzung des französischen *spectacle* erscheint notwendig. Der bekannteste deutsche Experte für die Geschichte der Situationistischen Internationalen, Roberto Ohrt, behält die eingebürgerte Übersetzung „Spektakel" bei, obwohl ihm „Schauspiel" reicher erschien (vgl. Ohrt 1990, 306, Fn. 43). „Schauspiel" weise im Deutschen deutlicher auf die Bedeutung hin, dass sich etwas dem Blick eröffnet. Im Russischen beinhaltet diesen Aspekt das Wort „zrelišče". Während im Deutschen der Begriff des „Spektakels" zumindest sinnvoll erscheint, insofern er die Eigenschaft des „Sensationellen" („sensacionnogo") hervorkehrt, wirkt das russische *spektakel',* Theaterstück/-vorstellung eigentlich zu eng.

249 Vgl. Osmolovskij 2005, 676.

250 Vgl. Kovalev 2007, 12.

251 Vgl. Baskova 2015, 41 und 44 f.

die gesamte, wiederholt angeführte Monographie von Drews-Sylla; sie geht auch darauf ein, wie Osmolovskij an die situationistische Praxis anknüpfte. Der RADEK-Kreis teilte mit den Situationisten die Intention einer Aufhebung der Grenze zwischen Kunst und Leben bzw. Kunst und Politik. Auch vertritt Drews-Sylla die einleuchtende These, dass die Situationisten, die sich gleichermaßen gegen den Kapitalismus wie auch den real existierenden Sozialismus gestellt hatten, einen Anknüpfungspunkt für Osmolovskij darstellten, weil er wie sie radikal jegliche ideologische Vereinnahmung ablehnte und dem „Traum einer Alternative zu Kapitalismus und Kommunismus unter Beteiligung der Kunst" anhing.[252] Sasse wiederum verweist auf die Bedeutung von Debords *Die Gesellschaft des Spektakels* (wie auch von Deleuze' Philosophie) für die Entwicklung einer „Art situationistische[r] Mikropolitik mit künstlerischen Mitteln"[253] durch die Regierungsunabhängige Kontrollkommission. Die Bedeutung des Begriffs des Spektakels für eine Diskussion des Moskauer Aktionismus impliziert also die Frage nach der Möglichkeit einer politischen Funktion der Kunst bzw. präziser: die Frage nach der Auflösung der Kunst in einer quasi-/politischen Tätigkeit, die der Gesellschaft des Spektakels widerständig gegenübersteht. Es bietet sich an dieser Stelle an, Guy Debords philosophisches Hauptwerk und auch die Geschichte der Situationistischen Internationale etwas zu beleuchten.

Guy Debord war Philosoph, Filmemacher, Künstler und Kopf einer der einflussreichsten westeuropäischen, politisch-künstlerischen Avantgardebewegungen, der Situationistischen Internationale. Zudem war er ein radikaler Kritiker der kapitalistischen Gesellschaft. Hier in Übersetzung die ersten, leicht gekürzten Paragraphen aus Debords *Gesellschaft des Spektakels* von 1967:

1. Das ganze Leben der Gesellschaften, in welchen die modernen Produktionsbedingungen herrschen, erscheint als eine ungeheure Sammlung von *Spektakeln*. Alles, was unmittelbar erlebt wurde, ist in eine Vorstellung [Debord, 1967: représentation] entwichen.
2. […] Die *teilweise* betrachtete Realität entfaltet sich in ihrer eigenen allgemeinen Einheit als *abgesonderte* Pseudo-Welt, Gegenstand der bloßen Kontemplation. Die Spezialisierung der Bilder der Welt findet sich vollendet in der autonom gewordenen Welt des Bildes wieder, in der sich das Verlogene selbst belogen hat.
3. Das Spektakel […] ist […] Ort des getäuschten Blicks und des falschen Bewußtseins […]; und die Vereinigung, die das Spektakel bewirkt, ist nichts anderes als eine offizielle Sprache der verallgemeinerten Trennung.

252 Vgl. Drews-Sylla 2011, 158 f. und 184.
253 Sasse 2003a, 268.

4. Das Spektakel ist nicht ein Ganzes von Bildern, sondern ein durch Bilder vermitteltes gesellschaftliches Verhältnis zwischen Personen.
5. Das Spektakel kann nicht als Übertreibung einer Welt des Schauens, als Produkt der Techniken der Massenverbreitung von Bildern begriffen werden. Es ist vielmehr eine tatsächlich gewordene, ins Materielle übertragene *Weltanschauung*.[254]

Die besondere Anziehungskraft von Debords Theorie besteht nicht zuletzt darin, dass sie eine Kritik der visuellen Massenmedien (Kino, Fernsehen) anbietet bzw. eine Kritik der Selbstrepräsentation der Gesellschaft mittels dieser. Doch sagt Debord im zitierten §5, das Spektakel dürfe nicht „als Produkt der Techniken der Massenverbreitung von Bildern begriffen werden". Augenscheinlich ist seine Theorie nicht eng als Medienkritik zu verstehen. Die Massenkommunikationsmittel bilden nur die Spitze des Eisbergs. Mehr noch, nicht einmal meint Bild, streng genommen, rein Visuelles, auch wenn es hierin seine bevorzugte Wahrnehmungssphäre hat. Das Bild ist vielmehr abstrakter das, was sich der „Tätigkeit der Menschen" entzieht; das Spektakel „ist das Gegenteil des Dialogs"[255]. Der Widerstreit von Konkret- und Abstraktheit in Debords Bildbegriff ist darin begründet, dass Debord eine Fortsetzung von Marx' Kapitalismus- und Ideologiekritik betreibt. Im zweiten Kapitel seines Buches greift Debord auf Marx' berühmte Kritik des „Warenfetischismus" des ersten Bands des *Kapitals* zurück. Marx erläutert dort, wie ein Gegenstand, indem er zur Ware wird, sich in ein „sinnlich übersinnliches Ding"[256] verwandelt. Indem die Menschen ihren Produkten als Ware gegenüberstehen, verwandeln sich Gebrauchsgegenstände in den Ausdruck abstrakter menschlicher Arbeit. Die Geldform der Warenwelt „[verschleiert] die gesellschaftlichen Verhältnisse der Privatarbeiter sachlich […], statt sie zu offenbaren"[257]. Dieser Schein wird bei Debord zum aggressiveren Spektakel transformiert. Das „autonome Spektakel" stellt sich vor die „gesellschaftliche Praxis", seine „Sprache […] besteht aus *Zeichen* der herrschenden Produktion, die zugleich der letzte Endzweck dieser Produktion sind"[258]. Das Spektakel der Warenwelt ist die *materialisierte Ideologie,* deren „erdrückendste Oberflächenerscheinung"[259] die Massenkommunikationsmittel sind. Debords Kritik richtet sich auf den Aspekt der symbolischen Herrschaft, welche die Warenwelt entfaltet, und zu einem erstaunlich frühen Zeitpunkt, 1967, führt Debord dabei den Begriff der „Techniken" ein. Deren Vorbedingung und Angriffspunkt ist genau jene Kluft zwischen gesellschaftlicher

254 Debord 1996a, 13 f.
255 Debord 1996a, 19.
256 MEW (1980) Bd. 23, 85.
257 Ebd., 90.
258 Debord 1996a, §7, 15.
259 Ebd., §24, 22.

https://doi.org/10.7788/9783412508364

Praxis und ihrer Repräsentation, die Debord aus Marx' Kritik des Warenfetischismus entwickelt. Bemerkenswert ist dabei Debords Diagnose, das mit der „Materialisierung der Ideologie" „die Geschichte *der Ideologien* zu Ende ist"[260]. Debord formuliert dies 1967, mitten in einer Renaissance der Ideologien. Zu seiner Diagnose veranlasst Debord ein Prozess, den er als „Autonomisierung der Wirtschaft" beschreibt, welche das Reale ganz nach seinem Modell zuschneiden könne. Die autonome Wirtschaft halte sich eine Bürokratie als „*eine Ersatz-Herrschende-Klasse* für die Warenwirtschaft".[261] 1988 konzeptualisiert Debord in seiner Nachschrift „Kommentare zur Gesellschaft des Spektakels" das Ende der Ideologie unter veränderten Vorzeichen. Er blickt insbesondere auf die politische Nachkriegsgeschichte Italiens zurück: eine Geschichte des Terrors, die undurchsichtig ist, aufgrund der Rolle, die die Mafia und Geheimdienste darin spielten – ein Stoff für paranoide Polit-Thriller. Klarer als manch anderer sieht er das unmittelbar bevorstehende Ende der Sowjetunion voraus, die seiner Analyse gemäß ein „lokaler Primitivismus des Spektakels" ist.[262] Die Gesellschaften, die nunmehr in das Stadium des „integrierten Spektakulären" eingetreten sind, haben folgende fünf Merkmale: „ständige technologische Erneuerung; Fusion von Staat und Wirtschaft; generalisiertes Geheimnis; Fälschung ohne Replik und immerwährende Gegenwart".[263] Debord reagiert hier im Wesentlichen auf die Regression gesellschaftlicher Prozesse im fortgeschrittenen Neoliberalismus. Die Ideologien werden hier als Waffen gesellschaftlicher Kämpfe zunehmend obsolet, je unmittelbarer die Gesellschaft Kapitalverwertungsinteressen und neuen „Regierungstechniken" unterworfen wird.[264] Politik, Wirtschaft und Kultur integrieren sich zunehmend in konkurrierende „Geheimnetze"; die Mafia, die sich nach Debord in einer Renaissance befinde, würde in der Gesellschaft des integrierten Spektakulären zum „*Modell* aller fortgeschrittenen Geschäftsunternehmen".[265] Das Geheimnis, das Klandestine wird zur Grundlage der Gesellschaft. Einerseits würden Techniken aus dem Geheimdienstsektor in andere gesellschaftliche Bereiche integriert – Desinformation, „Provokation, Infiltrierung, sowie diverse Formen der Eliminierung authentischer Kritik zugunsten einer falschen, die eigens zu diesem Zweck erstellt werden mochte".[266] Andererseits werden Mittel der Meinungsbildung systematisiert. Das Spektakel der Wahlen und Meinungsumfragen diene dabei der Kaschierung der Tatsache, dass das bürgerliche Subjekt, trotz aller ihm *in abstracto* zugesprochenen Freiheiten, immer weniger in der

260 Ebd., §213, 182.
261 Vgl. Debord 1996a, §212, 181 und §104, 89.
262 Ebd., §105, 90.
263 Debord 1996b, V, 203.
264 Debord 1996b, II, 194; Debord [1988]: „techniques de gouvernement".
265 Debord 1996, XXX, 273 und XXIV, 259.
266 Ebd., XVIII, 245.

Lage ist, eine Wahl zu treffen, welche sein tatsächliches Leben beeinflusst.[267] Das Spektakel degradiert jenes Subjekt zum *Zuschauer*.

Der Akzent der marxistischen Kritik Debords ist durchaus originell und noch pointierter in den *„Kommentaren"*. Ist es bei Marx die Warenform, die es erlaubt, dem Arbeiter das Produkt seiner Arbeit zu entziehen, geht es Debord mehr um das Spektakuläre der Warenform, das dem Konsumenten die praktischen realen Bedingungen der Produktion der Ware verbirgt. In dieser Divergenz nisten sich die Regierungstechniken und andere Techniken der Manipulation ein, die in den *„Kommentaren"* mit dem Begriff der „Lüge" assoziiert werden. Es ist dies ein Begriff, der für Marx' Analyse praktisch keine Rolle spielt, weil das „Geheimnis der Ware" ein praktisch wirksamer Schein ist, der durch seine kritische Entlarvung seine Wirksamkeit nicht verliert. Auch im Sinne Debords bleibt die „Lüge" mit dem „praktisch wirksamen Schein" verbunden, bei Debord rückt indes zunehmend der Entzug der Ideologie, die Erzeugung von Naturnotwendigkeit in den Fokus der Betrachtung. Indem nämlich der klandestine Bereich, welcher der Beurteilung und Auslegung durch die Öffentlichkeit entzogen ist, wächst, verlieren sich auch zunehmend die Kriterien für eine Unterscheidung einer scheinbar notwendigen Handlung (scheinbar notwendig unter den jeweiligen herrschenden gesellschaftlichen Bedingungen) von einer durch die Lüge dem Blick entzogenen, unmoralischen oder verbrecherischen Handlung.[268] Angesichts der Unwissenheit der Zuschauer, so Debord, könne sich das Spektakel auf willkürliche Weise widersprechen und folgenlos vor ihren Augen seine Vergangenheit korrigieren.[269] Das, was zur Wahl gestellt werden kann, ist durch das System sorgsam vorsortiert, und der Bürgergesellschaft fehlen die Mittel, diesen Sortierungsprozess zu durchleuchten.

Im Hinblick auf postsowjetische Verhältnisse in Politik und Gesellschaft liegt die Attraktivität von Debords Begriff der „Gesellschaft des integrierten Spektakels" offen

267 Vgl. ebd., XXVI, 261 und VIII, 213 f..

268 Dieses Problem zeigt sich nicht umsonst an der Spitze des gesellschaftlichen Systems der Kapitalselbstverwertung. Abgesehen von einigen Einzelfällen, in denen wirklich kriminelle Energien zu Tage getreten waren, war es nach der Finanzkrise 2008 nicht möglich, die Schuldigen für die enormen volkswirtschaftlichen Verluste auszumachen. Wie auch? Der fragwürdigen Kompetenz von Hunderttausenden von gutbezahlten Investmentfachleuten, *Geld zu machen*, stehen auf der immer weiter zur Verschlankung aufgerufenen staatlichen Seite keine nennenswerten Kompetenzen für die Kontrolle und legislative Regulierung des Finanzsektors gegenüber. Es ist nur folgerichtig, dass die Investmentbanker indifferent oder beleidigt dem Ressentiment und dem Hass gegenüberstehen, der ihnen aus dem Volk entgegenschlägt, denn die ganze Öffentlichkeit steht vor dem Bild einer Wachstumsmaschinerie, die sie in ihrer Funktionsweise nicht versteht und von daher auch schwer moralisch bewerten kann. Diese Asymmetrie im Wissen ist politisch gewollt und selbst Ausdruck kapitalistischer Kräfteverhältnisse.

269 Vgl. Debord, X, 220.

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

zu Tage. Die Hoffnungen auf eine durchgreifende Demokratisierung der Gesellschaft wichen innerhalb großer Teile der Bevölkerung, insbesondere aber in der Intelligenzija, binnen weniger Jahre tiefer Enttäuschung. Mit dem oben erläuterten Schlagwort der „Polittechnologie" *(polittechnologija)* wurde bald auf all die Phänomene referiert, welche den farcenhaften Charakter der neu entstandenen Demokratie manifestierten. Die Techniken, die im hypertrophen sowjetischen Geheimdienst eingeübt worden waren, bilden zusammen mit den Methoden des modernen Politikmarketings die Grundlage für Russlands jetzige virtuelle Demokratie, und diese Regierungstechniken sind in einer Gesellschaft, in der gesellschaftliche Mitbestimmung immer weitgehend inszeniert war, besonders effektiv. Die Politik in Russland ist dabei noch direkter Kapitalinteressen unterworfen, die noch partikularer sind als in den entwickelten westlichen post-/industriellen Staaten und – zumindest in den 1990er Jahren – in erster Linie der Bereicherung einer Oberschicht dienten, nicht jedoch der Konsolidierung von kapitalistischen Produktionsstrukturen.[270] Russland übernimmt mit seiner peripheren Integration ins kapitalistische System wieder die Rolle eines lokalen Primitivismus. Nach Ende der ideologischen Blockkonfrontation (Kapitalismus vs. Kommunismus) treten die Familienähnlichkeiten mit den westlichen Demokratien noch deutlicher hervor als zu Debords Zeiten. Eine von Debord stammende Kritik an einer Transitologie könnte wesentlich krasser ausfallen als bei Buden: Was wäre, wenn wir im Westen in den eigentlichen Übergangsstaaten lebten, während Russland das Gesellschaftsmodell der Zukunft, den Ausverkauf von Staatlichkeit und ihre Reduktion auf primitive Disziplinarfunktionen, vorwegnimmt?[271] Eine Zukunft übrigens, in der die geographische Einteilung des Globus in Welten und Blöcke schwierig sein dürfte. Dieser Blick auf den globalen Kapitalismus vom Abtritt aus, entspricht jedenfalls ziemlich gut der Weltsicht der Moskauer

270 Vgl. Kagarlickij 2002, 32 ff.

271 Übrigens widerspricht Kagarlickij einer solchen invertierten Transitologie genauso wie der verbreiteten liberalen Form, nach der in Russland nach einer Transformationsperiode die Normalität des universellen liberal-demokratischen Modells einsetzen wird. Obwohl Kagarlickij die Transformationsperiode, in der Russland im Vergleich zu den westlichen Zivilgesellschaften besonders schutzlos den neoliberalen Reformern ausgeliefert war – in gewisser Weise sogar ähnlich wie Groys als einen Prozess ansieht, in dem Russland zurück in den Mainstream der Geschichte musste (nach der auf Pump gekauften Periode des Stillstands unter Brežnev, Kagarlickij 2002, 13 ff.), wird Russland in einer peripheren Position im globalen kapitalistischen System integriert (wie sie eine vor der Revolution inne hatte). Russland wird morgen nicht Großbritannien sein, aber Großbritannien wird morgen auch nicht Russland sein (vgl. ebd., 61). Kagarlickij scheint allerdings neuerdings in die Richtung zu tendieren, den Osten als Zukunft des Westens aufzufassen – angesichts der Entwicklungen des globalen Kapitalismus, die in eine Katastrophe führen müssten, bevor wieder Hoffnung bestünde. Das Interview, in dem er sich so – weniger differenziert als früher – äußert, verrät allerdings auch seinen Spaß an der Polemik (vgl. Degot' 2013a).

https://doi.org/10.7788/9783412508364

Aktionisten in der zweiten Hälfte der 1990er Jahre. So schreibt etwa Aleksandr Brener, von dem es Aufnahmen einer Performance in Konstanz gibt, in der er Grimassen schneidend *Die Gesellschaft des Spektakels* – in der hier zitierten Ausgabe – liest, in *Der Künstler aus der Dritten Welt (Chudožnik iz tret'ego mira)*:

> Ja, antworte ich Euch, die zweite Welt – die Welt des talentlosen, klinischen, geistesschwachen Sozialismus gibt es schon nicht mehr, aber die dritte Welt gibt es. Das ist die Welt des fragmentierten Obskurantismus, die Welt der rückständigen Technologien, die Welt der Bettler-Händler, die Welt, die den Untergang der Gemeinschaftsideologie durchlitten hat, die Welt des halbvergammelten ethischen und ästhetischen Trödels. Diese Welt gehört weder zum Westen, noch zum Osten, weder zum Norden, noch zum Süden, sie ist überall, ist lokalisiert in einer Vielzahl von Räumen. Sie überzieht den luxuriösen, überreifen Körper des zeitgenössischen Neoliberalismus wie ein zerrissener Flickenteppich.

> Да, отвечу я вам, второго мира – мира бездарного, клинического, слабоумного социализма уже не существует, а вот третий мир есть. Это мир фрагментированного мракобесия, мир отсталых технологий, мир нищего рынка, мир потерпевшей катастрофу коммунальной идеологии, мир полусгнившего этического и эстетического тряпья. Этот мир не принадлежит ни Западу, ни Востоку, ни Северу, ни Югу, он – всюду, он локализован во множестве пространств, как рваное лоскутное одеяло, покрывающее роскошное перезрелое тело современного неолиберализма.[272]

Der zweite Punkt dieses Exkurses betrifft die Frage nach der Praxis der Situationistischen Internationale, wenn man sie in Bezug setzt zu Debords Gesellschaftsanalyse. Die Situationistische Internationale konstituierte sich in einer für die Kunst krisenhaften Situation, denn es stand grundsätzlich in Frage, inwieweit man an die Avantgarde-Praxis vor dem Zweiten Weltkrieg anknüpfen würde können. Das Vertrauen auf die politische oder gar *lebenbauende* Funktion der Kunst war erschüttert. Gleichzeitig bewirkte der Kapitalismus, der im *consumer capitalism* eine neue Stufe erklomm, eine Revolution im Alltag eines großen Teils der Menschheit, und unter diesen Bedingungen schien der Schluss nahe zu liegen, die Kunst würde keine andere Rolle spielen als die eines spezialisierten und sogar privilegierten Bereichs der Fetischproduktion. Es war somit zur Gewissensfrage geworden, ob man der Kunst weiterhin ihre besondere revolutionäre Rolle zugestehen sollte. Die Antwort der Situationisten fiel durchaus zweideutig aus und formulierte sich unter der Ägide eines Absterbens der Kunst. Darunter verstehen die Situationisten den Auflösungsprozess der von allen ihren gesellschaftlichen Funkti-

272 Brener 1998.

onen befreiten Kunst in unzähligen Formexperimenten. In *Der Sinn im Absterben der Kunst* (*Le sens du dépérissement de l'art*)[273] wird dieser Prozess begrüßt, weil das dabei waltende Prinzip der Zerstörung die „Unzulänglichkeit des künstlerischen Ausdrucks als Pseudokommunikation" bezeuge und damit die Forderung nach „höherwertigen Werkzeugen" stelle.[274] Ins Umfeld dieser Konzeption gehören sicherlich Debords frühe lettristische Experimentalfilme, deren Schockästhetik manchmal sogar Inszenierungen im Kinosaal umfasste.[275] Dabei stellte sich schon für die Situationisten das Problem, dass die zerstörerischen Akte beliebig oft wiederholt werden können und das Absterben der Kunst sich somit in die Länge zieht. Die Situationisten leugnen dies nicht, sie verteidigen jedoch Langeweile und Leichtsinn als Vorboten des Kommenden[276], und insofern knüpft der ausharrende Stillstand in der ermüdenden Wiederholung des Skandalösen, wie er oben anhand des Manifests *Nezesüdik* dargestellt wurde, bewusst oder nicht, an die situationistische Aufwertung der Wiederholung an. Dennoch wird die Wiederholung der Zerstörungsakte nicht eigentlich zum Mittelpunkt der Konzeption der S.I. Ihr Kernbegriff der „Situation" verweist vielmehr auf die Hoffnung einer Neubegründung von Aktionsformen in der Kultur und auf die Auflösung der Kunst im Alltag. Steht die „Zweckentfremdung" *(détournement)* in gewisser Weise in der Mitte von Zerstörung und Neubegründung, so wollen die Konzeptionen des „Umherschweifens" *(dérive)*, vor allem aber des „unitären Urbanismus" *(l'urbanisme unitaire)* deutlich neubegründend sein.[277] Die gleichfalls relativ problematische Konzeption des Urbanismus will ein aktives Konstruieren von Situationen, eine Veränderung des Milieus, das den Menschen konditioniert, und damit eine Umwandlung der menschlichen Natur. Dabei soll der Zuschauer indes nicht wiederum als passiv und konditioniert konstruiert werden, vielmehr soll der *Zufall* als konstitutives Element der Situation wiedergefunden werden.[278]

Roberto Ohrt stellt sich am Ende seiner Untersuchung die Frage, inwiefern die Situationisten ihre Theorien in die Praxis umgesetzt haben und den von ihnen formulierten Ansprüchen gerecht wurden. Die Bilanz fällt weitgehend negativ aus. Bis 1962, als sich die S.I. endgültig gegen die Praxis einer Kunstausübung aussprach, war die Grup-

273 Das französische Original erschien in der Nr. 3 der *Internationale Situationniste* im Dezember 1959. Im französischen Original ist eine vollständige Textsammlung der *Internationale Situationniste* im Netz verfügbar: http://i-situationniste.blogspot.com, letzter Zugriff: 10.08.2013.

274 S.I. 2008a, 70.

275 Vgl. Ohrt 1990, 35.

276 Vgl. S.I. 2008a, 72.

277 Zur Auseinandersetzung der Situationisten mit Problemen des Urbanismus vgl. Tarasov 1999a. Der Artikel bildet den Eingangstext eines Dossiers im *Chudožestvennyj žurnal No 24* zu den Situationisten, in dem auch Übersetzungen zweier Texte Debords und Ivan Shcheglovs veröffentlicht wurden.

278 Vgl. S.I. 2008a, 71.

https://doi.org/10.7788/9783412508364

pe geprägt von einem grundsätzlichen Konflikt. Auf der einen Seite stand der – wie Asger Jorn, Gründungsmitglied und Maler von Weltruf, der die S.I. im Wesentlichen finanzierte, formulierte – „rechte Flügel der S.I.“[279]: die Maler. Auf der anderen Seite stand Debord, der immer wieder ein Verbot der Malerei durchsetzen wollte. Debords Freund und Biograph Vincent Kaufmann hingegen verteidigt Debords Praxis und die der Situationistischen Internationale über 1962 hinaus. Zum einen schreibt er der Situationistischen Internationale eine gewisse Wirksamkeit in der Vorbereitung der 1968er-Bewegung zu. Zu nennen ist hier das erste breitenwirksame S.I. Manifest „Über das Elend im Studentenmilieu“, das für radikale Vertreter der Straßburger Studentenvertretung verfasst wurde, die nicht weniger wollten als die Abschaffung der Institution der bürgerlichen Universität, samt der Auflösung der Studentengewerkschaft, von der sie institutionell ein Teil waren.[280] Gleichfalls ist die Verbindung der S.I. mit den Wütenden' in Nanterre zu nennen. Zwar werden diese von der Bewegung 22. März abgelöst, zu deren Führern Daniel Cohn-Bendit gehörte; doch hatten die Wütenden den Campus von Nanterre nicht verlassen, „ohne zuvor der studentischen Agitation die von den Situationisten übernommenen Ausdrucksformen vererbt zu haben“. Sie hätten viele Losungen des Mai 1968 geprägt, hätten ihre Kreativität jedoch bald dem Rat zur Aufrechterhaltung der Besetzungen (CMDO) zur Verfügung gestellt, nachdem sie sich angewidert von den Studentenprotesten abgewendet hatten. In den Kellern der École des arts décoratifs (Kunstgewerbeschule) druckten sie Plakate, welche die Arbeiterräte gegen die Gewerkschaften und Parteien verteidigen, denn die S.I. lehnt das Prinzip der Repräsentation radikal ab. Kaufmann spricht Debord dabei insbesondere von jeglichen Inklinationen für den Terrorismus frei. Zwar habe dieser sich 1980 in Spanien für die Freilassung einer Gruppe verbrecherischer Anarchisten eingesetzt, habe sich aber 1978 von der radikalsten italienischen Sektion und ihrem Mitgründer, seinem Freund Gianfranco Sanguinetti, getrennt, weil er diesen – anlässlich der Affäre Aldo Moro – verdächtigte, zu große Sympathien für den Terrorismus zu hegen. Debord habe den Kampf der Brigate Rosse nicht unterstützt. Kaufmann versteht auch den späten Debord in gewisser Weise noch als Poeten, dessen Texte aber weniger dem ästhetischen als dem Strategiespiel, dem Spiel mit den Erwartungen seiner Leser und der Öffentlichkeit gewidmet seien.[281]

Die Gegenüberstellung der Interpretationen Ohrts, für den die nennenswerte Zeit der Situationisten 1962 mit dem Austritt der Maler endet, und Kaufmanns, der Debords Oeuvre als ganzes apologetisch behandelt, ist deshalb so interessant, weil die beiden das

279 Zit. nach Ohrt 1996, 252.
280 Vgl. Kaufmann 2004, 237.
281 Vgl. ebd., 240 ff, 247 f., 285 und 345ff.

Scheitern Debords so unterschiedlich bewerten. Folgt man Ohrts Ausführungen und resümiert diese ein wenig überspitzt, so hat sich das Scheitern innerhalb der Mechanismen der Gesellschaft des Spektakels abgespielt. Dem Geheimnis kommt dabei eine konstitutive Rolle zu. Durch die Negation der künstlerischen Praktiken seiner Anhänger/Mitstreiter sowie die Reduktion der Situationistischen Praxis auf die einer Propagandazentrale wurde nach Ohrts Meinung ein „imaginäres Wirkungsfeld“[282] konstruiert. Die Situationistische Internationale geriet zu einer „Parodie gesellschaftlicher Mächte“[283], wobei Ohrt Parodie hier nicht als künstlerische Strategie gelten lässt, diesen Stil vielmehr ernsthaft kritisiert. Die Situationistische Internationale hatte ein Zentralkomitee, besaß das bürokratische Insignium eines Stempels der Organisation und fortwährend wurden Mitglieder in Schauprozessen ausgeschlossen – eine Praxis, die in nur wenigen Fällen als Parodie aufzufassen ist, weil der Ausschluss in den meisten Fällen tatsächlich einen vollkommenen Abbruch der Beziehungen zu einem Mitglied bedeutete.[284] Die leitende Politikvorstellung sei, so Ohrt, die eines populären Spionageromans gewesen: fiktionale Lageeinschätzungen deuten die immer gegenwärtige Möglichkeit eines Putsches der Verschwörer an, mit gleicher Wahrscheinlichkeit wird jedoch gar nichts passieren. So phantasiert die S.I. etwa unter dem Stichwort des *détournement* von Desinformations-Angriffen: Piratensender, gefälschte Ausgaben von Zeitungen könnten den Gegner verwirren.[285] Diesem Bild entspricht übrigens auch die Kritik Aleksandr Tarasovs, der 1999 im *Chudožestvennyj žurnal* ein Dossier zu den Situationisten produzierte. Der Soziologe und Schriftsteller hebt den „artistischen“, „unernsten“ Charakter ihrer politischen Praxis hervor und behauptet, die von der S.I. beeinflussten linksradikalen Aktivisten hätten häufig ihre Organisationen desorganisiert, um sich später leicht wieder in der offiziellen bürgerlichen Kultur zu integrieren.[286]

Kaufmann bezichtigt die Kritiker Debords wiederum eines andauernden, sinnlosen Schattenboxens. Man wolle fortwährend nachweisen, dass die gesellschaftlichen Bedingungen, unter denen Debord agierte, nicht revolutionär gewesen seien, übersehe dabei jedoch, dass die Perspektive der Revolution, nachdem er versucht hatte, diese durchzuführen, in Debords Schreiben zu einer unmöglichen wird. Im Zustand des „integrierten Spektakels“ produziere dieses noch seine Feinde, die romantischen Terroristen und Roten Brigaden selbst.[287] Die von Debord betriebene, zunehmende Auflösung der

282 Ohrt 1996, 300.

283 Ebd., 299.

284 Die Nachahmung von Kaderorganisationen, inklusive des Abhaltens von Schauprozessen, war dabei von André Breton vorexerziert worden (vgl. Ohrt 1990, 77).

285 Vgl. Vienet 2008, 243.

286 Vgl. Tarasov 1999a, 37.

287 Vgl. Kaufmann 2004, 339.

https://doi.org/10.7788/9783412508364

S.I. sei somit nur konsequent gewesen, weil sie sich in der Geschichte und im sozialen Milieu, das sie beeinflusst hatten, auflösen musste, damit ihre Praxis oder die Laufbahnen ihrer Vertreter nicht ihrerseits in der Falle der Repräsentation enden würden (wie im Falle Cohn-Bendits). Debords eigenes Schreiben, seine obskurantistische Praxis sei die permanente Verweigerung eines Selbstbilds und dem Wunsch nach einer „absoluten Singularität"[288] verpflichtet. Das Bild eines Debord, der die Organisation der S.I. aufgrund seines Machthungers in permanente Spaltungen geführt habe, lehnt Kaufmann ab. Genau das Gegenteil sei der Fall gewesen: Debord habe gerade keine Macht gewollt und statt für jemanden zu sprechen, mit dem er nicht übereinstimmte, habe er es vorgezogen, diesen dazu zu bewegen, seinen eigenen Weg zu gehen.[289]

Das Problem ist also, dass die S.I. einerseits als subtiles – man könnte sagen: mikropolitisches taktisches Spiel der Kritik der Gesellschaft des Spektakels gesehen wird (selbst noch in ihrer Selbstauflösung, so Kaufmann), andererseits jedoch als eine Form des Scheiterns, was als höchster Ausdruck des Spektakels gegeißelt werden sollte (Ohrt). Mit einigen Überlegungen Debords und der S.I. lässt sich dieses Problem noch weiter zuspitzen. So verlautbart die S.I. im hier bereits zitierten Aufsatz „Der Sinn im Absterben der Kunst":

> Wenn der Status des Künstlers sich in einem langsamen Prozeß von dem eines Spaßmachers, der artig das bisschen Freizeit anreichert, zu dem eines ehrgeizigen Propheten gewandelt hat, der Fragen stellt und dem Leben einen Sinn zu geben behauptet, dann deshalb, weil sich die Frage der Anwendung des Lebens im Spielraum der schon erreichten und weiter wachsenden Freiheit unserer Aneignung der Natur tatsächlich immer stellt. / So geht der Anspruch des Künstlers in der bürgerlichen Gesellschaft Hand in Hand mit der praktischen Reduzierung seines tatsächlichen Wirkungsbereiches auf Null und mit der Verweigerung.

288 Ebd., 301.

289 Vgl. ebd., 251. Orlich schließt sich in einer leider etwas überformalisierten Monographie über Eintritt, Austritt und Ausschluss in der Situationisten Internationale diesem Argument an und führt es weiter aus: den Situationisten wäre es bei ihren Ausschlüssen gerade nicht um die Erzeugung einer elitären Geheimgesellschaft gegangen, sondern darum, eine Gruppe am Rande des Verschwindens zu sein, in der ein gewisses Einverständnis herrschen und die Ausbildung hierarchischer Strukturen vermieden werden sollte (Orlich 2011, 235 f.). Orlich lehnt den Vergleich der Ausschlusspraxis mit stalinistischen Mechanismen grundsätzlich ab, weil das Prinzip bei diesen Ausschlüssen maximale Transparenz in der Begründung gewesen sei (ebd., 165). Abgesehen davon, dass etwa der Ausschluss von Asgar Jorn, der weiterhin der Financier der S.I. und Debords engster Vertrauter blieb, spielerischen, symbolischen Charakter hatte, wurden die vermehrten Ausschlüsse, so Orlichs Hauptthese, gerade dadurch notwendig, dass die S.I. sich vergrößerte und formalisierte, wobei bürokratisierte Beziehungen die interpersonellen, freundschaftlichen ersetzten. Siehe zum Vergleich eine Auseinandersetzung mit Kireevs theatralischem Ausschluss aus der Gruppe RADEK (Sasse 2002).

https://doi.org/10.7788/9783412508364

> Die gesamte moderne Kunst stellt die revolutionäre Forderung nach anderen Berufen dar, die mehr sein würden als das Aufgeben der jetzigen Spezialisierungen mit ihren einseitigen Ausdrucksformen aus der Konserve.[290]

Die der Kunst geltende Bedeutungszuweisung als besonderer Tätigkeit – eigentlich über die Spezialisierung hinausweisend, quasi-natürlich, human – die hier der institutionalisierten Kunst gegenübergestellt wird, hat ihren historischen Ausgangspunkt etwa am Ende des 18. Jahrhunderts, in der Spezialisierung der freien Kunst selbst. Der in dieser Hinsicht wirkungsmächtigste Text ist Schillers Umdeutung von Kants *Kritik der Urteilskraft* (siehe den Geniebegriff)[291] in *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen*. Dieses Versprechen der Kunst einer nicht auf Zwang gegründeten Gemeinschaft wurde in den letzten Jahren häufig von Jacques Rancière wieder aufgegriffen.[292] Nun entsteht aber das Problem, dass der doppelgängerische Schatten des prophetischen Künstlers der *Scharlatan* ist. Oder muss es den Leser nicht skeptisch stimmen, wenn im bereits zitierten Artikel über die Zweckentfremdung die Situationisten mit einer „Partei" verglichen werden, in der alle Situationisten seien, deren Aktivität jedoch nicht situationistisch sei; mehr noch: „Die situationistische Aktivität ist ein genau definierter Beruf, den wir noch nicht ausüben".[293]

Debord diagnostiziert in *Kommentare,* dass in der Gesellschaft des integrierten Spektakels „mit karnevalesker Heiterkeit urplötzlich ein parodistisches Ende der Arbeitsteilung ausbricht, das umso willkommener ist, als es mit der allgemeinen Bewegung des Verschwindens jeder echten Kompetenz zusammenfällt"[294]. Da hier alles nur vom Medienstatus abhinge, nicht von der Spezialisierung, in der man diesen ursprünglich erlangt habe, würde der Financier zum Sänger und der Küchenchef zum Philosophen. Man sollte Debords Kritik hier nicht verwechseln mit der konservativen Klage über den Verlust eines authentischen Kerns des Individuums, des Talents in der Gesellschaftsmaschine. Viel eher weist seine Kritik in Richtung dessen, was Walter Benjamin im Kunstwerkaufsatz beschrieben hat – was passiert, wenn das Spiegelbild des Menschen durch die Apparatur der Reproduktionsmedien abgelöst wird und vor die Masse gestellt wird? Bei Benjamin allerdings ist dies ein dialektischer Prozess mit Chancen und Gefahren:

---

290 S.I. 2008a, 68 f.
291 Vgl. für eine Kritik von Kants Geniebegriffs im Sinne Bourdieus Meindl 2009, 36 ff.
292 Vgl. dazu in Kap. 1.2.1 die Fußnoten 45 und 53.
293 S.I. 2008b, 73. Vgl. Internationale situationniste 1959b
294 Debord 1996b, IV, 202.

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

> *Die Krise der Demokratien läßt sich als eine Krise der Ausstellungsbedingungen des politischen Menschen verstehen.* Die Demokratien stellen den Politiker unmittelbar in eigner Person, und zwar vor Repräsentanten, aus. Das Parlament ist sein Publikum. Mit den Neuerungen der Aufnahmeapparatur, die es erlauben, den Redenden während der Rede unbegrenzt vielen vernehmbar und kurz darauf unbegrenzt vielen sichtbar zu machen, tritt die Anstellung des politischen Menschen vor dieser Aufnahmeapparatur in den Vordergrund. Es veröden die Parlamente gleichzeitig mit den Theatern. Rundfunk und Film verändern nicht nur die Funktion des professionellen Darstellers, sondern genau so die Funktion dessen, der, wie es der politische Mensch tut, sich selber vor ihnen darstellt. Die Richtung dieser Veränderung ist, unbeschadet ihrer verschiedenen Spezialaufgaben, die gleiche beim Filmdarsteller und beim Politiker. Sie erstrebt die Ausstellbarkeit prüfbarer, ja übernehmbarer Leistungen unter bestimmten gesellschaftlichen Bedingungen, wie der Sport sie zuerst unter gewissen natürlichen Bedingungen gefordert hatte. Das bedingt eine neue Auslese, eine Auslese vor der Apparatur, aus der der Champion, der Star und der Diktator als Sieger hervorgehen.[295]

Die spätere Kritik Debords teilt viele Voraussetzungen mit Benjamin, denkt indes das Mediale im Zeichen des integrierten Spektakels. Für Benjamin, den Zeitgenossen der großen Avantgardebewegungen, ist die Technik im Prinzip ein Hoffnungsmoment, die moderne „zweite Technik“ hat für ihn ihren Ursprung im Spiel und dient letztlich auch dem Spiel, der „Befreiung des Menschen aus der Arbeitsfron“[296]. Sie muss dafür aus der „ersten Technik“, dem Ritual, das der Naturbeherrschung dient, treten. Diese ludistische Utopie ist für Benjamin die Avantgarde, und die Revolutionen als „Innovationen des Kollektivs“ dienen der Beschleunigung des Anpassungsprozesses der „Verfassung der Menschheit“ an die Produktivkräfte.[297] An dieser (hoffnungsvollen) Ambivalenz der Produktivkräfte ist für Debord indes viel schwerer festzuhalten. In einer vermachteten Kommunikationssituation, in der die Zuschauer passiv an die Kompetenz einer Repräsentationsfigur glauben (müssen), gibt es keinen gemeinschaftlichen Sinn mehr, keinen trainierbaren *sensus communis*, mit dem diese Person beurteilt und auch für Verfehlungen zur Rechenschaft gezogen werden könnte. Mit Benjamin könnte man sagen, dass das Ritual sich das politische Terrain zurückerobert hat, und die Avantgarde, die Technik der Situationserzeugung, ein Rückzugsgefecht kämpft. Selbst die Frage, ob die Arbeitsteilung im Einzelnen noch effizient ist oder lediglich der Trennung der Gesellschaftsklassen dient, ist so gar nicht mehr zu entscheiden. Die Abwesenheit eines Dia-

---

295 Benjamin 1978c, 369.

296 Ebd., 360.

297 Ebd. Benjamins Kunstwerkaufsatz wird im dritten Teil dieser Arbeit im Kontext des Begriffs der „Ästhetisierung von Politik“ noch genauer aufgerollt werden. Siehe dazu insbesesondere Kap. 3.2.2.

logs – ein Dialog setzt einen Dialogpartner, einen zweiten Standpunkt voraus, von dem aus Kritik geübt werden könnte – ist auch der Grund für den von Debord kritisierten Gedächtnisverlust, aufgrund dessen sich das Spektakel unbemerkt selbst widersprechen und willkürlich korrigieren könne. Warum aber nennt Debord, wenn er, wie oben schon angeführt, ein „parodistisches Ende der Arbeitsteilung" schilt, nicht auch den Künstler, der zum politischen Revolutionär wird? Die Antwort darauf ist das von der Kunst nie ganz zurückgenommene Versprechen, der irgendwie halbrichtige Mythos, dass das Kunstwerk jenen gemeinschaftlichen Sinn zu erzeugen vermag. Halbrichtig ist dieser Mythos, weil gerade das *echte* künstlerische Werk, indem es zunehmend verschiedene soziale Rezeptionsmöglichkeiten einziehen und sich popularisieren kann, tatsächlich den engen Grenzen seiner gesellschaftlichen Vorbestimmung entgehen kann. Das Problem dabei ist, dass in der Moderne das Versprechen der künstlerischen Tätigkeit als revolutionärer Ent-Entfremdung angesichts ihrer offensichtlichen Schwierigkeiten der Universalisierung als Lebensweise und Aktivität – was nicht heißt, dass dieses Versprechen ganz grundlos wäre – in Gefahr ist, zu einer den Mechanismen des Spektakels gehorchenden leeren, sakralen Repräsentation des Absoluten zu werden. Unter der Ägide dieser Mehrdeutigkeit scheint die Anknüpfung an die Avantgarde zu stehen: bei den Situationisten in der westeuropäischen Nachkriegszeit wie auch bei den Moskauer Aktionisten in den 1990er Jahren. Ein großer, nicht zu vernachlässigender Unterschied ist dabei allerdings, dass Debords Strategiespiel ihn zunehmend nicht mehr mit den Massenmedien kooperieren ließ – er sein Bild der Repräsentation entzog –, während die Moskauer Aktionisten jede Zeitungsseite, die über sie berichtete, als Erfolg verbuchten.

2.3.5 Die Kampagne *Protiv vsech partij (Gegen alle Parteien)*

Besonders paradigmatisch für solche Zweideutigkeit erscheint die oben bereits erwähnte Kampagne *Protiv vsech partij*. Künstler, Intellektuelle und linke politische Aktivisten schlossen sich während der Abgeordnetenhauswahlen 1999 zu einer Regierungsunabhängigen Kontrollkommission' *(Vnepravitel'stvennaja kontrol'naja komissija)* zusammen.[298] Die Kommission warb beim Wähler dafür, die letzte Spalte „gegen alle Parteien, Blöcke und Kandidaten" („protiv vsech partij, blokov, kandidatov") anzukreuzen. Diese Möglichkeit, alle Kandidaten abzulehnen, was, wenn mehrheitlich genutzt, eine An-

298 Mit dem Namen stellte man sich offensichtlich der vom Präsidenten und der Duma bestimmten Central'naja izbiratel'naja komissija Rossijskoj Federacii (http://www.cikrf.ru, letzter Zugriff: 19.01.2017) entgegen, die, nur scheinbar unabhängig von der Regierung, in Russland für die Organisation und Kontrolle der Wahlen zuständig ist.

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

nullierung der Wahl (angefangen mit den einzelnen Wahlkreisen)[299] zur Folge gehabt hätte, bestand in Russland von 1991 bis 2006. Bei der Behauptung, die sich in einem Flugblatt der Regierungsunabhängigen Kontrollkommission findet, wonach bei der Wiederholung der Wahl die abgelehnten Kandidaten und Parteien nicht erneut antreten dürften[300], handelt es sich jedoch um einen Mythos. Einen solchen Selbstzerstörungsmechanismus sah das russische Wahlsystem dann doch nicht vor.[301] Die Regierungsunabhängige Kontrollkommission dürfte übrigens ihren Namen als einen Seitenhieb gegen die Zentrale Wahlkommission der RF (Zentrizbirkom) gewählt haben, die für die Zulassung von politischen Parteien und für die Durchführung der Wahlen zuständig ist und deren vermeintliche Unabhängigkeit von der Exekutive stark bezweifelt wird.

Die Kampagne *Protiv vsech partij* der Regierungsunabhängigen Kontrollkommission trat öffentlich am 9. Dezember 1999, zehn Tage vor den Duma-Wahlen, in Erscheinung. Fünf Männer, unter ihnen wiederum Dmitrij Model' – Aktivist der Dviženie radikal'nych anarcho-kraevedov (Bewegung der radikalen Anarcho-Heimatkundler),[302] der schon bei *ĖTI-Tekst* und der Barrikade mitgewirkt hatte –, erklommen das Lenin-Mausoleum auf dem Roten Platz, um von der Brüstung ein etwa sechs Meter langes Transparent mit der Aufschrift „PROTIV VSECH" zu entrollen ■ Videofile. Auch bei dieser Aktion dauerte es wiederum nur etwa eine Minute, bis sie – wie man anhand der Videoaufnahme nachprüfen kann[303] – von der Miliz beendet wurde und die Teilnehmer festgenommen wurden. In einer Erklärung für *1000 Plateaus,* eine Konferenz an der Volksbühne, stellt Anatolij Osmolovskij, der neben Oleg Kireev einer der wichtigsten Initiatoren von „Protiv vsech partij" war,[304] die Kampagne in die Tradition der Situationistischen Internationale: Sie sei vorwiegend politisch und nur insofern künstlerisch gewesen, als sie die Kunst im Leben realisieren wollte.[305] Die an die historische Avantgarde anknüpfende, moderne Kunst sei „derzeit alleiniger Träger eines alternativen



http://doi.org/cbf3

299 Bis 2005 wurde ein Teil der Abgeordneten der Duma noch in Form von Direktmandaten gemäß dem Mehrheitsprinzip in den Wahlkreisen ermittelt.

300 Vgl. Osmolovskij 1999, (76).

301 Vgl. Ljubarev 2003, der Ergebnisse von Wiederwahlen mit den gleichen Kandidaten anführt.

302 Vgl. Kovalev 2007, 363. Model' war zuvor auch Mitglied der Gruppe zAiBI (Za Anonimnoe I Besplatnoe iskusstvo/Für eine anonyme und kostenlose Kunst) gewesen, die im Mittelpunkt des Promotionsprojekts Mitenkos steht. Mit zAiBI machten die Ė.T.I. eine Aktion gegen die USA und den 1. Golfkrieg (vgl. Baskova 2015, 44 f.).

303 Vgl. *Fond sovrmennogo iskusstva* [2003].

304 Bei „Gegen alle" handelte es sich eigentlich um Oleg Kireevs Geschöpf. Er war es, laut Aussage Mitenkos, der Material zum Paragraphen „Gegen alle Parteien" sammelte und Kontakt zu den Aktivisten hielt.

305 Vgl. Osmolovskij 2000a.

politischen Projekts“[306]. Die nach Osmolovskij kaum beachtete „Gegen-alle“-Spalte im Wahlzettel habe ein großes Potenzial, das bisher nicht ausgeschöpft worden sei, weil „es kein politisches Subjekt gab, das ihr eine Stimme verliehen hätte“[307]. Indem sie dies täten, könnten die Kunstschaffenden, die schwerlich Massen befehligen könnten, zu einer politischen Stimme finden und Einfluss auf den politischen Prozess nehmen. Das Wahlsystem solle mit der Spalte „Protiv vsech“ gegen sich selbst gewendet werden. Indem die Kunst „versucht, alle *wirklich* politischen Kräfte aus der Zone der Legitimität zu zerren“, versuche sie nicht in die Organe der repräsentativen Herrschaft einzudringen, vielmehr transformiere sie die Gesellschaft.[308] Die zu erwartende Aufforderung, Alternativen zur Wahl zu stellen, sei dabei unbedingt zu ignorieren, denn es sei das Prinzip der Wahl selbst, das die Freiheit, das Begehren, die Phantasie begrenze und an die Macht binde. Der Horizont der Überwindung der Repräsentation sei – so schreibt der Künstler auf eher vulgäre Weise posthumanistisch – auch der Horizont der „Hinrichtung des Menschen“ („kazn’ čeloveka“)[309]. Osmolovskij zeigt sich hier stark beeinflusst von den französischen Philosophen Gilles Deleuze und dem Psychoanalytiker Félix Guattari. Im *Anti-Ödipus*[310] werfen die Autoren Freuds Psychoanalyse nicht einfach vor, dass sie unsere Wünsche unterdrücken würde. Vielmehr würden unsere Wünsche im Fortschreiten der Analyse auf unsere vermeintlich verschobenen und verdrängten Triebregungen reduziert. Auf diese Weise entstehe eine kleinliche und falsche Repräsentation unseres Begehrens. Osmolovskij macht der repräsentativen Demokratie einen analogen Vorwurf: Die politischen Vertreter repräsentierten die Wünsche des Volks, ohne dass diese vom Volk selbst entwickelt worden wären. Indes liegt in der antirepräsentativen, politischen Philosophie von Deleuze/Guattari eigentlich nicht unbedingt eine Negation des Systems politischer Repräsentation vor. Die Autoren konzipieren zwar die Mikropolitik als Ort des Widerstands, doch befinden sich die molekularen, subrepräsentativen Differenzierungsprozesse in der Gesellschaft in einem Wechselspiel mit den molaren Prozessen der

306 Osmolovskij 2003, 166: „единственные на сегодня носители альтернативного политического проекта“.

307 Čubarov 2003a, 173: „никогда не было политического субъекта, который ее бы озвучил“.

308 Osmolovskij 2003, 166: „пытается вытеснить любую реально политическую силу из зоны легитимности“. Eine fast wörtlich übereinstimmende Formulierung findet sich bereits Ende 1996 im Text Nr. 22 von Mailradek (1995ff.): „[die aktuelle Kunst] versucht jede beliebige politische Partei …“ / „[aktual’noe iskusstvo] пытается выбросить любую политическую партию из зоны легитимности и именно таким образом изменить конфигурацию социума.“

309 Ebd., 168.

310 Der Einfluss von Deleuze/Guattari auf Osmolovskij lässt sich mindestens seit seinem Artikel von 1996, „Antifašizm & anti-antifašizm“, nachweisen. Rezipieren konnte er die französischen Denker zu dieser Zeit allerdings lediglich anhand des schon 1990 erschienenen Kurzreferats des *Anti-Ödipus* von Michail Ryklin (Deleuze 1990).

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

Organisation von Gesellschaft. Gerade die 1968er-Bewegung mit ihrer Mannigfaltigkeit von Lebensstilen und experimentellen Praktiken habe eine solche Mikropolitik jenseits der molaren Bruchlinien der Gesellschaft dargestellt.[311]

Wo aber scheint nun die hier anhand der Situationisten dargestellte Zweideutigkeit der Kunst in ihrer Auflösung auf? Die Ablehnung aller zur Wahl stehenden Parteien und Kandidaten innerhalb eines weitgehend korrupten und manipulierten politischen Felds erscheint doch eindeutig genug. Müsste man sich dann nicht eher fragen, ob bei der Auflösung der Kunst in Politik überhaupt noch „Mittel der Kunst" erkennbar sind? Man rekapituliere hierzu einige Elemente der Aktion *Protiv vsech:* Das Transparent, die flashmobartige Okkupation eines in der Topographie der Macht privilegierten Punkts – hier des Mausoleums, von der die ZK-Generalsekretäre während der Militärparaden stets zu winken pflegten: eine Geste, die zwei der Teilnehmer vielleicht nicht zufällig andeuten – sind doch Elemente aus der Tradition politischer Demonstrationskultur. Gleichwohl die Kampagne vermutlich besonders durch reißerische, radikale und sektiererische Gesten provoziert, schrieb ihr doch auch der Geheimdienst FSB einen ganz handfesten Bedeutungskern politischen Widerstands zu, sonst hätte er wohl kaum versucht, die Mitglieder der Regierungsunabhängigen Kontrollkommission einzuschüchtern.[312]

Der künstlerische, zweideutige Charakter der Kampagne wird einem erst bewusst, wenn man sie innerhalb der postsowjetischen Gesellschaft des Spektakels kontextualisiert und abgrenzt gegenüber den populären politischen Kampagnen für das Protestwählen, die sich zeitgleich massierten und noch mehrere Jahre andauern sollten. Man muss sich also fragen, was passierte, als die Regierungsunabhängige Kontrollkommission der Spalte „Gegen alle Parteien" eine Stimme verlieh.

Entgegen der oben zitierten Aussage Osmolovskijs, und gemäss seiner späteren Erzählung[313], war das Feld der Protestwähler durchaus nicht stimmlos. Es gab Leute wie den Politologen Viktor Guščin, die das Protestwählen propagierten, indem sie die Motive der Protestwähler explizierten und ihre negative, stereotype Darstellung in der Öffentlichkeit bekämpften. Der Kandidat „Ivan Ivanovič Protivvsech", wie die Spalte auf dem Wahlzettel „Gegen alle Parteien" im Volksmund scherzhaft genannt wurde, erfreute sich 1999 – zum Zeitpunkt, als Osmolovskij das Thema aufgreift – bereits großer Beliebtheit, ergo war die Kampagne *Protiv vsech* eher eine Art soziales Readymade. In den Duma-Wahlen 1999 errang Ivan Ivanovič immerhin in acht einmandatigen

311 Vgl. Krause/Rölli 2010, 49 ff.

312 Pavel Mitenko kolportierte im Gespräch auch das offene Geheimnis, dass Mitglieder der Kommission auf der Straße von Unbekannten aufgemischt und verprügelt worden seien.

313 Vgl. Baskova 2015, 69.

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

Wahlbezirken die Mehrheit.[314] 2003 sah Viktor Guščin (2003) insbesondere in den Regionen ein großes Potenzial für Mehrheiten durch die Protestwähler. In einer Umfrage in jenem Jahr eruierten Soziologen der Stiftung Öffentliche Meinung (Fond obščestvennogo mnenija, kurz: FOM) die Motive der Wähler, die schon einmal „Gegen alle Kandidaten" angekreuzt hatten. Diese Wähler gaben an, es habe auf dem Stimmzettel keine würdigen, vertrauenswürdigen Kandidaten gegeben, die Kandidaten seien allesamt Diebe und Demagogen, die ihre Wahlversprechungen nicht halten würden; die Wahlen würden somit nichts ändern (vgl. FOM 2003). Weil die Protestwahlen in einzelnen Bezirken zu Wahlwiederholungen führten und damit offensichtlich das politische Feld beschämten, starteten Vladimir Putin, der den Protestwählern „Morallosigkeit" vorwarf („upreknul […] v amoral'nosti")[315], und der Leiter der Wahlkommission Aleksandr Vešnjakov ab 2006 eine Kampagne gegen das „Gegen-alle"-Wählen, die 2006 mit der Abschaffung der Spalte endete.[316]

Wie verhält sich nun die Kampagne der Regierungsunabhängigen Kontrollkommission zum populären Protest? In diesem Zusammenhang ist folgende Selbstdarstellung der Regierungsunabhängigen Kommission von Interesse:

> Unsere Position ist die radikale Kritik des Systems der politischen Repräsentation. Dieses System ist aufgebaut auf Spekulationen mittels demokratischer Rhetorik und auf der Usurpierung der Rechte der Mehrheit durch die Profis des politischen Spiel. Die Kampagne ist unmittelbar auf die Wahlen in Russland ausgerichtet, wird aber auch die europäischen Länder, in erster Linie Deutschland und die Schweiz, erfassen.
>
> Наша позиция – радикальная критика системы политического представительства. Эта система основана на спекуляции демократической риторикой и узурпации прав большинства профессионалами политической игры. Кампания непосредственно ориентирована на выборы в России, но охватит и европейские страны, в первую очередь, Германию и Швейцарию.[317]

314 Vgl. Mstislavskaja 2005.

315 Vgl. ebd.

316 Zunächst sollte das Protestwählen allerdings nur eingedämmt werden: Die Wahlkommission unter Vešnjakovs Leitung legte das Wahlgesetz bzw. die gesetzlichen Vorgaben so aus, dass nur Kandidaten auf der Wahlliste mit ihren eigenen Wahlkampfmitteln, nicht aber normale Bürger für „Protiv vsech partij" agitieren durften. Erst als das Verfassungsgericht diese Auslegung für nicht rechtens erklärte, kam es zur Initiative der Abschaffung der problematischen Spalte (vgl. Mstislavskaja 2005).

317 Osmolovskij 1999, [76].

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

Die in dieser Selbstdarstellung geäußerte Kritik stimmt in ihrer Verurteilung der Demagogie der Politikprofis mit der populären Kritik überein; eindeutig über diesen Konsens hinaus geht die Kommission darin, dass sie das System im Allgemeinen delegitimieren möchte. Dabei wird freilich eine gewisse mutwillige Megalomanie ausgestellt, insofern sogar die Schweiz, in der das Repräsentationsprinzip durch die regelmäßigen direkten Volksabstimmungen relativiert ist und die Akzeptanz des politischen Systems sehr hoch ist, in die Kritik einbezogen wird. Mit ihrer maximalistischen Zielsetzung distanziert sich die Regierungsunabhängige Kontrollkommission deutlich von den Motiven der Mehrheit der Protestwähler und setzt an die Stelle der Unzufriedenheit mit den konkreten Missständen in Russland eine eher philosophische Kritik des Repräsentationsprinzips. Diese abstrakte Zielsetzung könnte man als politisch unverantwortlich kritisieren, zumal die deutschen oder Schweizer Zustände erstrebenswert für Russland erscheinen könnten. Die Frage nach der politischen Klugheit ist also nicht unerheblich hier; sie gehört aber in den größeren gedanklichen Zusammenhang der Kampagne „Gegen alle Parteien“: Demnach schließt die Übernahme/Verdopplung der Kampagne für das Protestwählen durch eine Künstlergruppe wiederum allgemeinere Mechanismen der politischen Repräsentation – des „Sprechens-für-die-Mehrheit“, des „Sprechens-anstelle-der-Mehrheit“ – ein. Aufschlussreich erscheint hier eine theoretische Reflexion von Osmolovskij:

> Die politische Sphäre ist eine Brutstätte paranoider, narzisstisierender Individualisten, die versuchen, die sie umgebende Wirklichkeit ihrem Willen zu unterwerfen. Positive Ströme muss man in einem nicht von der Macht und der Ökonomie determinierten Milieu suchen. Dies ist das Milieu der zeitgenössischen Künstler, der Schriftsteller, der Philosophen, der Analytiker sowie verschiedenster Vertreter anderer geisteswissenschaftlicher Berufe, die sich in ihre professionellen Probleme vertiefen und über diese Sphäre hinauswachsen, ins offene soziale Wirken hinein. Sie investieren ihren Beruf und seine Produkte in die Politik und machen sie zu einem Teil der Politik. Diese Investitionen wiederum „stecken“ das politische Milieu an und ermöglichen ein Eindringen der Politik in Kunst und Theorie. So beginnt ein Prozess der Synthese und der Vermischung, welcher neue Referenzwelten gebiert, die nach anderen Regeln aufgebaut sind, versehen mit einer anderen Spezifik und einer anderen Ausrichtung.

> Политическая среда – это рассадник параноидальных нарциссирующих индивидуалистов, пытающихся подчинить своей воле окружающую реальность. Позитивные потоки следует искать в недетерминированной властью и экономикой среде. Это среда современных художников, писателей, философов, аналитиков, а также различных деятелей других гуманитарных профессий, которые, погружаясь в свои профессиональные проблемы и вырастая из них до открытого социального

https://doi.org/10.7788/9783412508364

> действия, инвестируют свою профессию и ее продукты в политику, делает их частью политики. В свою очередь эти инвестиции "заражают" политическую среду и способствуют проникновению политики в искусство и аналитику. Так начинается процесс синтеза и слияния, рождая новые миры референций, построенные по другим законом, с иной спецификой и направленностью.[318]

Diese theoretische Position Osmolovskijs aus dem Jahre 1996 ist eine kaum strittige, da elementare Beschreibung dessen, was man ein aus den kulturellen Feldern importiertes Engagement nennen könnte. Das Problem ist, dass die Theorie nicht recht zur Praxis von „Gegen alle Parteien" passen will, weil diese Kampagne tautologisch den populären Protest verdoppelt und lediglich die Zielsetzung radikalisiert. In seiner Kritik des Moskauer Aktionismus geht der Philosoph Igor Čubarov, der mit seiner Zeitschrift *Politika No. 1* der Kommission selbst eine Bühne akademischer Legitimation bereitstellte, davon aus, dass das spezifisch Politische der Kunst in der Entwicklung neuer Formen der körperlichen Mimesis in der Auseinandersetzung mit dem menschlichen Erfahrungshorizont der Arbeit, Gewalt und Entfremdung darstellt.[319] Der Moskauer Aktionismus hingegen habe solche Formen nicht entwickelt, sondern lediglich westliche Protestformen kopiert und mithilfe nationaler und quasi-religiöser Klischees aufbereitet. Deswegen ist für ihn der Moskauer Aktionismus die künstlerische Entsprechung der Polittechnologie. Während diese der Simulation von Demokratie diene, diene jener der Simulation von Kunst. Da viele der Radikalen Künstler (wie Osmolovskij und Kulik) heute auf dem Kunstmarkt etabliert seien,[320] habe ihr Radikalismus letztlich nur der Akkumulation von symbolischem Kapital unter ihrem Namen gedient. Folgendermaßen beschreibt Čubarov den Werdegang Osmolovkijs vom Aktionisten zum Objektkünstler.

> Vor unseren Augen verwandelt sich der Künstler in einen Mini-Kapitalisten, der über seinen Namen als Produktionsmittel verfügt. Und tatsächlich, für den Anfang sammelt er unter seiner *trademark* Kredite oder Investititonen, später dann die Lohnarbeit professioneller Künstler, die die Modelle der zukünftigen Arbeiten entwerfen, sowie der Arbeiter, die, dann in der Fabrik, den Entwürfen entsprechend, die fertigen Artefakte herstellen. Die Funktion des Künstlers selbst besteht in der allgemeinen Kontrolle des Prozesses; er widmet sich seiner Marke und der Reklame für das auf diese Weise hergestellte Produkt, das als Ware auf dem in der Zwischenzeit aufgetauchten Kunstmarkt auftritt. Ich habe vergessen zu erwähnen,

---

318 Osmolovskij 1996, 42.

319 Čubarov kommt aus der Schule der Philosophischen Anthropologie von Valerij Podoroga (Akademie der Künste, Moskau). An dieser Stelle beruft er sich auf den Mimesisbegriff von Walter Benjamin.

320 Vgl. zur neueren Position Osmolovskijs im künstlerischen Feld Kap. 2.4.3.

dass er die „künstlerischen Ideen“ selbst, der Gewohnheit gemäß, aus der westlichen Kunst oder aus dem Archiv der Avantgarde appropriiert, die sich also gleichfalls als Teil der künstlerischen Technologie erweisen.

> На наших глазах художник превращается в мини-капиталиста, владеющего своим именем как средством производства. И действительно, для начала они привлекает под свой *trademark* кредиты или инвестиции. Затем – наемный труд профессиональных художников, проектирующих модели будущих работ, и рабочих, которые уже на фабрике изготавливают по ним готовые артефакты. Функция самого художника состоит в общем контроле процесса, наделении своей маркой и рекламе произведенного таким образом продукта, который в качестве товара поступает на появившейся за это время художественный рынок. Забыл упомянуть, что собственно "художественные идеи" по привычке заимствуются у современного западного искусства или из архива авангарда, так же оказываясь частью художественной технологии.[321]

Diese sehr polemische Kritik wird wohl kaum den Moskauer Aktionismus in die Bedeutungslosigkeit stürzen, nicht einmal Osmolovskij, auf den die Polemik offensichtlich gemünzt ist. Gerade in Hinblick auf die Kampagne „Protiv vsech partij“ ist die Kritik allerdings sehr bedenkenswert, denn in der Tat ist der künstlerische Mehrwert in dieser Aktion letztlich nur ihr Maximalismus sowie die Selbstermächtigung der Künstler. Diese stellen sich im Hinblick auf die Gesellschaft als quasi exterritorial positioniert dar, ihr Protest erscheint als rein negativer, von den Alltagssorgen der Bürger und Bürgerrechtler gereinigter, *scholastischer* Protest. In Form eines philosophischen Rahmenprogramms duplizieren sie die Losung einer Bürgerbewegung und machen daraus ein künstlerisches Projekt. Indem sie so angeblich die Politikprofis und Parteien aus der Zone der Legitimität zerren, geraten sie indes selbst in Gefahr, sich auf maximal spektakuläre und virtuelle Art und Weise zu ermächtigen – Nicht-Kunst als Über-Politik. Die Radikale Kunst Osmolovskijs und der Regierungsunabhängigen Kontrollkommission spiegelt so von den hier vorgestellten Positionen auch am meisten das von Peter Bürger pointiert dargestellte Dilemma der Avantgarde wieder. Gerade die Revolte gegen die von der Lebenspraxis abgehobene bürgerliche Institution Kunst – hier in einer Positionierung der Kunst als *Überbietung* der Politik – isoliert die angeblich den progressivsten Teil der Gesellschaft darstellende Künstlerklasse von der politischen Praxis (der Bewegung des Protestwählens). Allein: Den FSB interessierten solche Spitzfindigkeiten herzlich wenig. Der Abbruch seines Avantgardeprojekts ist bei Osmolovskij (und anders bei Ter-Og-

321 Čubarov 2008.

an'jan) erst einmal angstbedingt, die Rationalisierung ist eine nachträgliche; und schoss vielleicht auch über das Ziel hinaus.

Die von Čubarov so vernichtend dargestellte Karriere Osmolovksijs lässt sich allerdings paradoxerweise auch auf Grundlage eines Mimesisbegriffs rechtfertigen, der wiederum Čubarovs ähnelt. Wenn man im Deutungsprozess das Moment der „aufrichtig unaufrichtigen Aufrichtigkeit" betont – das, was Osmolovskij in *seiner* Interpretation von Deleuze als Radikalisierung des Kapitalismus in der *schizophrenen* künstlerischen Praxis beschrieb[322] –, so war die Radikale Kunst gerade in ihrer mimetischen Annäherung an die Polittechnologie paradigmatisch für die 1990er Jahre. Und – des Paradoxen noch nicht genug – gerade *dass Osmolovskij sich selbst,* seiner jetzigen Positionierung gemäß, von den Irrtümern der radikalen Kunst distanziert, diese jedoch als bedeutsame Kunst der 1990er Jahre bzw. in den 1990er Jahren kanonisiert, ruft den Ärger Čubarovs hervor.

Wie auch immer man als Interpret den Schwerpunkt legen mag – die Radikale Kunst als *die* russische Kunst der 1990er Jahre, oder die Radikale Kunst als Simulation von Kunst, als Ersatz für eine richtige Kunst: Um ein Geschmacksurteil kommt man hier offensichtlich nicht herum. Was die Rekonstruktion des Moskauer Aktionismus und insbesondere der Protiv-vsech-Kampagne indes einfach konstatieren konnte, ist, dass die Radikale Kunst selten wirklich transitive politische Vorstöße hervorbrachte, und die Positionierungen der Künstler (insbesondere Osmolovskijs, aber auch Breners) merkwürdige Zwitterwesen am Rande eines sich erst herausbildenden, von radikalen politischen Positionen merklich überlagerten, künstlerischen Felds waren. Die Aufmerksamkeit, die Osmolovskij vom FSB erhielt, wäre nicht denkbar gewesen ohne den gesellschaftlichen Klimawandel am Ende der 1990er Jahre, der seinerseits die Entwicklung des hier noch darzustellenden Kunst-Aktivismus erst ermöglichen wird.

2.4 Die Nachgeschichte der Vorgeschichte: Der Kunst-Aktivismus der Gruppen „Vojna" und Pussy Riot

Im Jahr 2000, nach Osmolovskijs Weggang, führt die Gesellschaft RADEK (obščestvo RADEK) eine Aktion durch, in der die Künstler das zumindest zeitweise Scheitern ihrer revolutionären Ambitionen einzugestehen scheinen. Die Teilnehmer der Aktion *Mani-*

322 Vgl. Meindl 2010d: „Bei Deleuze ist eine Unzahl von Ideen da, die dann Grundlage des postmodernistischen Vorgehens wurden. Er hat recht radikale politische Ideen, unter anderem die Idee des Kapitalismus als Wunschmaschine, die Idee vom Schizophrenen, der ein größerer Kapitalist werden soll als der eigentliche Kapitalist, um alle Grenzen zu schizophrenisieren, welche der Kapitalismus zieht. Vom politischen Standpunkt aus gesehen ist das ein sehr utopisches und naives Schema, aber es ist recht interessant als Anleitung für den kreativen Prozess."

https://doi.org/10.7788/9783412508364



http://doi.org/cbf4

festations ■ Videofile entrollen vor einer Menschenmenge, die sich vor Fußgängerampeln gebildet hat, Transparente und wechseln mit den Leuten die Straßenseite, wenn die Ampel auf Grün springt. Auf den Transparenten stehen Slogans der globalisierungskritischen Bewegung wie „Another World is possible" (der wichtigste Slogan) und „One solution – Revolution". Dies erzeugt den Eindruck einer Demonstration – *manifestations* bedeutet „Kundgebungen", aber auch „Offenbarungen". Die Aktion wird an mehreren belebten Orten Moskaus wiederholt, und gerade durch die Wiederholung wird der Aktion ihr Ereignischarakter geraubt; sie manifestiert sich als gemacht.[323] Unterstützt wird dieser Eindruck durch die erstaunliche Indifferenz der Moskauer Fußgänger gegenüber der Aktivität der Künstler. Bei der Aktion um 10.00 Uhr in der Nähe der Metro-Station Krasnye vorota zeigte sich, dass ein zu frühes, d.h. zu lang vor dem Wechsel der Ampel auf Rot vorgenommenes Entrollen der Transparente dazu führte, dass die Passanten sich rechts und links der Transparente sammelten, um bei Grün schnell und ungehindert passieren zu können und dass umgekehrt, wenn das Timing stimmte, die Fußgänger gleichmütig hinter den Transparenten hertrotteten, ohne sich im Mindesten für die politische Botschaft der Demonstration zu interessieren, zu deren unwissentlichen oder indifferenten Teilnehmern sie gemacht worden waren. Die Botschaft scheint indes klar: Das postsowjetische Sozium ist eine apolitische, *atomisierte* Masse von Individuen, der politische Slogans aufgebunden werden können; und ferner: Die Perestroika war ein Strohfeuer, das russische, von totalitärer Herrschaft geprägte „Man" besteht in Trägheit weiter fort. Eine Stimme im Off unterstützt im Film die Interpretation. In Wir-Form beschreibt sie alltägliche Verrichtungen der Menschen, z.B. deren Eigenschaft, manchmal, um in einen Bus einzusteigen oder eine Kreuzung zu überqueren, Mengen zu bilden. Die Bilder von der Menge, die Bilder in der Politik sind manipulierbar, die Polittechnologie kann aus ihnen jede beliebige visuelle Erzählung konstruieren.[324]

Obwohl diese Interpretationsmöglichkeit nicht von der Hand zu weisen ist, erscheint mir die Aktion noch vieldeutiger. Was, wenn sie nicht in erster Linie den apolitischen Charakter des postsowjetischen Soziums thematisieren wollte sowie den betrügerischen Charakter der Polittechnologie, sondern vielmehr eher die Handlungen der Künstler in Frage stellen, die vor den Menschen Transparente entrollen und diese damit einer

323 Nach Riff (2008) existieren zwei Fassungen. Die erste wurde von Dmitrij Gutov geschnitten, und das Hochhalten/Entrollen der Transparente wurde von ihm mit der Musik der gewalttätigen Schlussszene von Michelangelo Antonionis *Zabriskie Point* (1970) – Pink Floyd: *Careful With That Axe, Eugene* – unterlegt. Diese Fassung war den jungen RADEK-lern indes zu spektakulär. Stattdessen filmten sie eine Fassung, für die sie jenen entscheidenden Moment mehrmals inszenierten. Die obige Beschreibung bezieht sich auf letztere Fassung, enthalten auf der DVD *Fond sovremmenogo iskusstva* [2003].

324 Vgl. Riff 2008.

Repräsentation unterwerfen? Zwar arbeitet das Prinzip Wiederholung an der Entlarvung des Tricks der Aktion, gleichzeitig aber geht der visuell überzeugende Charakter der Bilder der Kundgebung nicht ganz verloren. Die Aktion ist von einer grundlegenden Ambiguität geprägt: Sie entlarvt ihre Gemachtheit, gleichzeitig aber lässt sie spontane Willensbekundungen der zusammengelaufenen Individuen als möglich erscheinen.[325] Mehr als bei anderen Aktionen im RADEK-Zusammenhang wurde die Aktion für ihre filmische Aufbereitung durchgeführt; und das Medium Film ist hier wichtiger als im Falle der Aktion *Protiv vsech* auf dem Lenin-Mausoleum, obwohl auch diese kurze Aktion in gewisser Weise für die Kamera gemacht wurde; denn kaum jemand würde ja Gelegenheit haben, sie live sehen. Dass die Polizei unmittelbar zur Stelle sein würde, um die Künstler abzuführen, war zu erwarten. *Manifestations* aber wurde durchgeführt, um im Medium Film um mindestens eine Reflexionsebene erweitert zu werden, über welche die Aktion allein nicht verfügt hätte. Erst im Medium Film erreicht dieses intermediale Kunstwerk seine vollständige Form. In der filmischen Dokumentation wird die Uneigentlichkeit der Masse, die gleichgültig auf die Transparente reagiert, entlarvt. Gleichzeitig scheinen aber auch die Künstler in Frage gestellt, die diese Masse in ihrer Aktion– als revolutionäre bzw. auch als unschwer lenkbare Masse – miss-/repräsentieren. Die doppelte Entlarvungsstruktur sorgt für eine gewisse Vieldeutigkeit. Die Aussage könnte sein: Das postsowjetische Sozium ist alles andere als revolutionär; es ist Spielball von Losungen und Programmen. Sie könnte aber auch lauten: Jede spontane Bewegung der Menge ist in Gefahr, von einer organisierten Gruppe von Professionellen missrepräsentiert, übernommen zu werden. Die visuelle Überzeugungskraft der Bilder einer spontanen Kundgebung geht dabei nicht verloren. Man kann die Bilder auch als ein Versprechen interpretieren, dass diese gesellschaftlichen Monaden trotz ihrer unterschiedlichen Trajektorien in einem revolutionären Moment – oder vielen dieser – zusammenfinden könnten. Der Filmclip bliebe dann Ausdruck eines mikropolitischen Denkens: dass die Menschen gerade nicht als ganz unpolitische Atome abzuschreiben sind und dass auch der Akt ihrer Repräsentation als revolutionär nicht unbedingt als Betrug abzustempeln ist.

Die Gesellschaft RADEK, die aus den Schülern von Ter-Ogan'jan und Osmolovskij besteht, die zu diesem Zeitpunkt selbst nicht mehr dabei sind, knüpft offensichtlich an die Aktion *Barrikada* an; dennoch ist die Zweideutigkeit von *Manifestations* eine etwas andere als die der früheren Aktion. *Barrikada* ist ambivalent, weil eine ironische

325 Vgl. ebd.: „In fact, the capture of the crowd is only possible because it is already moving to the right biomechanical rhythm. It is already enacting protests – thousands of lines of flight, – that it doesn't know about, but whose form you feel. The crowd is already a collective body. So all you have to do is to raise the banner of revolutionary desire."

Wiederholung eines revolutionären Moments und gleichzeitig der Versuch der mikropolitischen Herstellung einer Situation vorliegen. Indem sich *Manifestations* erst durch den Schritt zum Film bzw. durch den Schnitt, als Film, vollendet, geht die Präsenzebene der Aktion verloren. Die Künstler sind nicht bereit und fähig, wie Osmolovskij es im Zuge der Kampagne *Protiv vsech* vollmundig propagiert hatte, den singulären Träger eines fortschrittlichen geschichtlichen Projekts darzustellen. Eher scheinen sie sich als Bewahrer einer Idee der revolutionären Kunst angesichts einer sich abzeichnenden reaktionären, gesellschaftlichen Trendwende zu sehen. Während Osmolovskij vorerst auf die Linie einer strikten Trennung von Politik und Kunst umschwenken wird, schließen die jungen Künstler einen Kompromiss zwischen politischen Erwartungen an die Kunst und der Realität der weitgehenden Bedeutungslosigkeit ihrer Politik in einer entpolitisierten, unsolidarischen Gesellschaft.

Die geschichtliche Ironie bei diesem Fazit ist allerdings, dass die Melancholie,[326] die der Film transportiert und die, anders als in den bisher beschriebenen Aktionen, einem Opfer des Ideals der allmächtigen Kunst zu entspringen scheint, der weiteren Entwicklung der russischen Gesellschaft trotz allem eine Art Normalität zuspricht. Die russische Gesellschaft mag unfreier und ungerechter sein als die westlichen, jedoch kann man in ihr als Künstler arbeiten und (wenig Interesse erregende) Transparente in die Luft halten. Trotz der Strafverfolgung gegen einen ihrer Lehrer, gegen Avdej Ter-Ogan'jan, trotz seines Exils, scheinen die jungen Künstler der Obščestvo RADEK (Gesellschaft RADEK) die *heroische Phase*, in die der Radikale Kunst-Aktivismus vor allem mit den Gruppen „Vojna" und Pussy Riot wenige Jahre später eintreten wird, nicht vorauszusehen, geschweige denn wird RADEK selbst ein heroischer Protagonist werden. Mit der Jahrtausendwende endete die Geschichte der Radikalen Kunst der 1990er Jahre, und es schien sich vorerst ein anderer, weniger spektakulärer Nexus von Politik und Kunst/Literatur zu etablieren – dieser wird mit Blick auf Kirill Medvedev und Chto Delat im Mittelpunkt des vierten Teils dieser Arbeit stehen. Die Protagonisten dieser Richtung bemühen sich stärker um eine wirkliche soziale und politische Kontextbildung ihres Schaffens, versuchen kollektive Organisations- und Arbeitsformen zu finden, die sie Literatur- und Kunstmarkt entgegenstellen wollen. Die künstlerische Äußerung wird in diesen Kontexten davon befreit, mehr als Politik sein zu müssen. Sie darf etwas *anderes* sein, das *neben* einer politischen Praxis der Linken besteht und keine absehbaren Beziehungen a priori zu dieser unterhält.

326 Vgl.ebd.: „Coming from a group of young activists, from the ‚children of Moscow actionism', ‚Manifestations' is a curious gesture that looks melancholic, realistic, and prematurely old, very sad somehow and yet strangely hopeful."

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

Die künstlerischen Mittel des radikalen Kunstaktionismus, die Strategien der Delegitimierung, kehren jedoch in der zweiten Hälfte der 2000er Jahre – befördert durch die staatliche Verfolgung und Kriminalisierung von Künstlern – mit überraschender Vehemenz zurück. Der Prozess gegen die Aktionskunstgruppe Pussy Riot, der im Jahr 2012 weltweit deutlich mehr mediale Aufmerksamkeit erhielt als die im Grunde vielleicht nicht ganz unwichtige UN-Klimakonferenz in Doha ist nur der Kulminationspunkt dieser Entwicklung.

Der seltsame Kapiteltitel „Vorgeschichte der Nachgeschichte" verweist auf die unterschiedlichen Bewertungen, welche dieser Entwicklungsprozess erfährt. Für einige der Akteure (Osmolovskij, Avdej Ter-Ogan'jan) war der Kunst-Aktivismus der 2000er Jahre erst einmal bloße Nachgeschichte des Moskauer Aktionismus. Da jedoch dieser, wie Osmolovskij selbst zugibt, trotz seiner massenmedialen Gerichtetheit kaum wirklich gesellschaftliche Resonanz erzeugte, könnte dann nicht vielleicht mit größerem Recht der Moskauer Aktionismus als Vorgeschichte des radikalen Kunstaktionismus von „Vojna" und Pussy Riot gelten? Schließlich mündeten doch im Kunst-Aktivismus die delegitimierenden Strategien das erste Mal wirklich im Kampf gegen ein *konkretes* politisches Regime.[327] Eine Antwort auf diese Frage hängt von unterschiedlichsten künstlerischen und politischen Bewertungskritierien ab, insbesondere davon, welche politische Bedeutung man dem Kunst-Aktivismus beimisst. Eine solche Bewertung meinerseits wird hier nicht im Mittelpunkt stehen, vielmehr soll die Ästhetik und Konzeption des radikalen Kunstaktionismus der letzten Jahre schlaglichtartig beleuchtet und seine gesellschaftliche Wirkung sowie seine Bewertung durch maßgebliche Protagonisten des künstlerischen Feldes wiedergegeben werden, die sich im Verhältnis zu diesem aufsehenerregenden Phänomen positioniert haebn. Im nächsten Kapitel wird dabei vorerst der Skandal um die Aktion *Junyj bezbožnik (Junger Gottloser)* von Avdej Ter-Ogan'jan aufgezeigt, denn diese Aktion stellt ein Scharnier zwischen Moskauer Aktionismus und Kunst-Aktivismus dar.

2.4.1 Die konservative gesellschaftliche Trendwende Ende der 1990er Jahre und Avdej Ter-Ogan'jans Aktion *Junyj Bezbožnik*

Dass die jungen Künstler der Obščestvo RADEK im Jahre 2000 auf eigenen Beinen standen, lag an der staatlichen Verfolgung ihrer Lehrmeister. Wie bereits dargelegt, beendete Osmolovskij seine Aktivität als einer der führenden Köpfe der Regierungsunabhängigen Kontrollkommission, als er mit „Protiv vsech" handfeste Probleme mit dem FSB

327 Der „Vojna"-Experte Alek Ėpštejn stellt fest, dass „Vojna" die „delegitimisation of the authorities" demonstrierte (2013, 274).

https://doi.org/10.7788/9783412508364

bekam, ihre Mitglieder verfolgt und in Hinterhöfen zusammengeschlagen wurden.[328] Osmolovskij stellt dies im Nachhinein häufig so dar, als hätte er damals nur die Wahl gehabt zwischen dem politischen Untergrund – einer wirklich terroristischen Tätigkeit im Stile der RAF – und einer Konzentration auf die Kunst. Und er habe eben lieber Kunst machen wollen. Igor Čubarov wandte sich in seiner Polemik auch gegen diese, Osmolovskijs Behauptung einer Unvermeidlichkeit der Wahl zwischen den Strategien von Andreas Baader und Barnett Newman.[329] Aleksandr Breners und Ėduard Limonovs Laufbahnen hätten, so Čubarov, beispielhaft gezeigt, dass es gar nicht so leicht für den Schriftsteller/Künstler sei, „aus dem Bannkreis der Kunstautonomie und der eigenen medialen Maske herauszuspringen, insbesondere wenn dein künstlerisches Projekt einen ausschließlich individuellen Charakter hat“[330].

Čubraovs Beobachtung, dass es nicht so leicht sei, aus der Sphäre der Kunstautonomie herauszutreten, ist bedenkenswert. Der im kulturellen Feld geformte Habitus eines Akteurs, der ins politische Feld wechseln will, bleibt verräterisch, seine Handlungen scheinen oft weiterhin auf das kulturelle Feld bezogen oder werden von den alten Weggefährten so interpretiert. Im Fall von Avdej Ter-Ogan'jans *Junyj Bezbožnik* geschieht indes etwas Seltsames, insofern die überbordende semantische Ambiguität der Aktion (deutlicher noch als im Falle von *Protiv vsech*) von den Gegnern – bzw. denen, die sich hier als solche, oder gar als Feinde konstituieren – konsequent ignoriert wird. Gerade deswegen besitzt der Fall historisch eine Scharnierfunktion zwischen Radikaler Kunst und Kunst-Aktivismus.

Im Moskauer Ausstellungssaal Manež (Manege), unweit der Kremlmauern und nur wenige Minuten zu Fuß von der Christ-Erlöser-Kathedrale, boten Avdej Ter-Ogan'jan und seine Schüler im Dezember 1998 gegen ein Entgelt die Schändung und Zerstörung von günstigen Ikonenreproduktionen bzw. professionelle Anleitung zu solchen Handlungen an.[331] Die Aktion ist eigentlich im Kontext der bereits oben erwähnten Schule der Zeitgenössischen Kunst von Ter-Ogan'jan zu sehen[332], basierend auf Imitation avantgardistischer Inszenierungstechniken und Aktionen mit schockierender oder absurder Wirkung. Während aber die Videoaufnahmen der Performance „Schule der

---

328 Vgl. Baskova 2015, 72. Osmolovskij lässt hier durchblicken, dass er selbst nicht Opfer der Schläger wurde. Er führt dies darauf zurück, dass er Enkel eines NKVD-Offiziers ist, der unter Stalin Repressionen hatte erleiden müssen.

329 Čubarov 2008.

330 Čubarov 2008: „[…] выскочить из порочного круга автономии искусства и собственной медийной маски, особенно если твой художественный проект носит исключительно индивидуальный характер.“

331 Vgl. Frimmel 2015, 21–23.

332 Vgl. Witte 2003, 178.

https://doi.org/10.7788/9783412508364

Zeitgenössischen Kunst“[333] im Rahmen eines Theaterfestivals im März 1997 offensichtlich eine parodistische Intention dokumentieren, auf welche die Zuschauer auch entsprechend, mit fortwährendem Gelächter, reagieren, war die Aktion *Junger Gottloser* von Ambiguität geprägt. Gemäß Georg Wittes Analyse stand in der Aktion hinsichtlich ihrer Wirkung dem Teufelskreis des „ökonomischen Relativierens“, der Zitathaftigkeit des ikonoklastischen Akts, derjenige des „anthropologischen Radikalisierens“ gegenüber. Die Zitation des Eifers des Vollzugs bedarf in actu des Eifers des Vollzugs, der falsche Aktionismus droht in einen wahren umzuschlagen, womit abrupt die „‚Tat‘ als letzter Wahrheit des Menschen“ dasteht.[334]

Man kann Wittes strukturelle Analyse der Zweideutigkeit von Ter-Ogan’jans Aktion erweitern und nach der Intention des Künstlers fragen. Das Neue an *Junger Gottloser* gegenüber der „Schule der Zeitgenössischen Kunst“ ist durchaus im Zurückdrängen des parodistischen Charakters zu sehen, was wohl mit der ganzen Thematik der Aktion zusammenhängt. Während es unter den gegebenen geschichtlichen Bedingungen wohl schwierig war, dem Zitieren revolutionärer Ereignisse (wie in *Barrikada*) die Ironie ganz auszutreiben, fiel den Künstlern eine Wendung gegen die sich ankündigende religiöse Renaissance um einiges leichter. Einerseits bedient sich Ter-Ogan’jan zwar erneut der *persona* „debiler Provinzkünstler, Kopist“[335], andererseits kann man entgegen Osmolovskijs heutiger Einschätzung annehmen, dass Ter-Ogan’jans Intentionen durchaus nicht nur „postmodern“ und „ironisch“ waren, er vielmehr auch den wachsenden, von der orthodoxen Religion und konservativen Werten beeinflussten Teil der Intelligenzija provozieren wollte. In diesem Sinne erklärt Ter-Ogan’jan sich in einem Interview des religiösen TV-Journals *Russkij Dom:* Einerseits würde er die „ironische Linie in der Kunst“[336] fortsetzen, so dass seine Aktion eine „Parodie des Modernismus“[337] sei, andererseits protestiere er „gegen die Rückkehr der Ideologie (diesmal der russisch-orthodoxen)“[338] und suche in der Gesellschaft die „Schmerzgrenze“ („bolevuju točku“[339]). Diese antiideologische Haltung entsprang eigentlich am ehesten der liberalen Weltanschauung, aufgrund derer er von Osmolovskij kritisiert wurde.[340] Dass gerade

333 Vgl. Kovalev 2007, 260. Eine vollständige Videoaufnahme der Performance ist einsehbar bei Ovčinnikova [2007], einer unveröffentlichten Beilage zu Kovalev 2007 (Privatarchiv des Verfassers, M.M.).

334 Vgl. Witte 2003, 179.

335 Osmolovskij 2005, 688.

336 Zit. nach Bogdanov/Podrabinek 1998: „ироническую линию в искусстве“.

337 Zit. nach ebd. „Моя акция - пародия на модернизм“.

338 Zit. nach ebd. „против возвращения идеологии (ныне - православной)“.

339 Zit. nach ebd. 1998.

340 Vgl. Baskova 2015, 74 f. und 152.

Ter-Ogan'jan als Bolschewist nach §282 des Strafgesetzbuchs der russischen Föderation des „Schürens des Hasses gegen eine soziale Gruppe" – in diesem Fall der orthodoxen Glaubensgemeinschaft – angeklagt wurde, entbehrt insofern nicht einer gewissen Ironie.

Diese Anklage ist aus Prozessen – gegen die Ausstellungen *Achtung, Religion!* und *Verbotene Kunst* –, die mittlerweile geführt wurden und mit Schuldsprüchen endeten, nur allzu gut bekannt. Es ist jedoch wichtig, sich zu vergegenwärtigen, dass im Jahre 1998 für den vermeintlich zu freizügigen künstlerischen Umgang mit religiösen Symbolen und Artefakten noch die juristische Form gefunden werden musste. Noch bis Februar 1999 erwog die Staatsanwaltschaft auch eine Anklage gemäß §243 UK RF – „Zerstörung und Schädigung von Geschichts- und Kulturdenkmälern". Das Ermittlungsverfahren wurde in diesem Punkt eingestellt, wahrscheinlich, weil selbst eine von der Staatsanwaltschaft beauftragte Gutachterin, die Kunstwissenschaftlerin Ėngelina Smirnova, im Zerstören von Reproduktionen von Ikonen jenen Straftatbestand nicht erkennen konnte.[341] Dass ihn die Staatsanwaltschaft jedoch in Betracht zog, beweist die Präsenz des geschichtlichen Kontexts, den Ter-Ogan'jan mit „Junger Gottloser" aufruft: die Zerstörung der kirchlichen Kulturdenkmäler – Grundlage für den kirchlichen Ritus – durch die Bolschewiki nach der Oktoberrevolution.[342] Dem antireligiösen Eifer der Bolschewiki, dem der der linken künstlerischen Avantgarde nicht unbedingt nachstand, fiel 1931 auch die Christ-Erlöser-Kathedrale zum Opfer, die sich zum Zeitpunkt der Aktion *Junger Gottloser* im Wiederaufbau befand. Ter-Ogan'jan wollte seine Aktion auch als Protest gegen diesen teuren Wiederaufbau verstanden wissen, der von Jurij Lužkov ausgerechnet in einer Zeit initiiert worden war, in der den Menschen häufig ihre Löhne nicht ausgezahlt wurden.[343] Auch wenn sich die Anklage schließlich nicht des §243 bediente, ist diese historische Folie sehr aufschlussreich in Hinblick auf die Bewertung der Aktion von Avdej Ter-Ogan'jan. Seine Aktion, ein Zitat der Ikonenschändungen, wie sie sich nach der Oktoberrevolution tatsächlich ereignet hatten, wurde im Sinne der unauslöschlichen Annahme der „‚Tat' als letzter Wahrheit des Menschen"[344] als die Wiederholung der historischen Verbrechen selbst gewertet – obwohl die Aktion sich in einem Ausstellungsraum ereignete und in einem völlig anderen geschichtlichen Kontext

341 Vgl. Smirnova 1999.

342 Vgl. Frimmel 2015, 22.

343 Vgl. Bogdanov/Podrabinek 1998. *RADEK* No 2 [Nr. 3]: *Trash* (1999) enthält neben einem Interview mit Ter-Ogan'jan über *Junger Gottloser* auch eine Reihe von Abbildungen der Exkremente von Redaktionsmitgliedern und anderen Künstlern, u.a. von Avdej Ter-Ogan'jan und seinem Sohn David. Die Reihe, die freilich auch auf die eingedoste *Merda d'artista (Künstlerscheisse)* von Piero Manzoni (1961) verweist, wird abgeschlossen von einer Fotografie der Kuppel der Christ-Erlöser-Kathedrale, die als besonders prächtiger Haufen Jurij Lužkov zugewiesen wird (siehe Abb. 8a u. b).

344 Witte 2003, 179.

steht. Die Diskussion dieses Kontexts ist wichtig, um zu verstehen, worin – meiner Meinung nach – eigentlich das Hanebüchene in der Anklage der Aktion auf das „Schüren des Hasses gegen eine soziale Gruppe" besteht. Einige Strategien der Verteidigung des Kunstwerks – gerade die aus der Kunstwelt – greifen nämlich juristisch zu kurz (was freilich nicht ihren praktischen, rhetorischen Nutzen schmälern muss). Dazu gehört etwa der Hinweis, dass es sich bei der Aktion Ter-Ogan'jans lediglich um eine Parodie auf den Modernismus handle. Genauso wenig können Verweise auf die Tabubruchfunktion von Kunst oder deren Autonomie an sich schon die Aktion rechtfertigen. Wie ich auf den folgenden Seiten zeigen möchte, geht die Frage nach einem verbrecherischen Charakter einer Aktion weit über die Frage hinaus, ob sie nun als Kunst anzusehen sei oder nicht.

Prinzipiell muss man im Fall von *Junyj bezbožnik* – und hier ist *nur* die Rede von *dieser* Aktion – die Befürwortung einer gerichtlichen Klärung, ob es sich bei diesem Zitat von Handlungen aus dem geschichtlichen Kontext der Religionsunterdrückung um einen Sprechakt handelt, der durch Meinungs- bzw. Kunstfreiheit geschützt ist, nicht desavouieren. Ter-Ogan'jans Flucht ist ihm nicht zu verdenken. Sie entsprach einer guten Intuition hinsichtlich dessen, was ihm blühte. Trotzdem mag man, ohne die politischen Intentionen der religiösen Hetzkampagne gegen Ter-Ogan'jan gutzuheißen, dem Eindruck entgegentreten, dass schon eine Strafanzeige gegen Ter-Ogan'jans Aktion prinzipiell westlichen demokratischen Werten widersprochen hätte.

Weder Kunstfreiheit noch Meinungsfreiheit sind absolute Werte. Selbst in den Vereinigten Staaten, wo die Meinungsfreiheit den höchsten Verfassungswert darstellt, kann diese eingeschränkt werden, u.a. wenn mit Hassreden unmittelbar zur Gewalt gegen eine soziale Minderheit aufgerufen wird. Die Meinung, dass allein der Hinweis auf die ästhetische Autonomie genügen sollte, *Junyj Bezbožnik* von allen strafrechtlichen Anklagen von vornherein zu schützen, muss sich schnell in Widersprüche verwickeln. Diese Widersprüchlichkeit kann man anhand der Argumentation eines Gutachtens der Verteidigung zeigen. Der Kurator Viktor Miziano argumentierte in seinem von der Verteidigung beauftragten Gutachten, dass Ter-Ogan'jan sich „für die innere Spezifik der Kunst in der zeitgenössischen Gesellschaft, die Findung der Grenzen der Kunstsphäre zu anderen Bereichen des öffentlichen und kulturellen Lebens"[345] interessiere:

> Der Künstler versuchte damit das Verständnis der Autonomie der Kunst zuzuspitzen, die Kunst als einen Bereich der unabhängigen Schaffensfreiheit zu definieren – der Freiheit sowohl von jeder (weltlichen oder geistlichen) Ideologie als auch vom Markt.

345 Miziano 1999: „его интересует внутренняя специфика феномена искусства в современном обществе, выявление границ художественной сферы от остальных областей общественной и культурной жизни."

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

> Художник пытался таким образом резко заострить понимание автономии искусства, определить искусство как сферу независимой творческой свободы – свободы как от любой (светской или духовной) идеологии, так и от рынка.[346]

Miziano beschreibt „Junger Gottloser“ andererseits jedoch auch als eine provokante Handlung in der Tradition des sogenannten Moskauer Aktionismus. Hierin liegt der besagte Widerspruch in seiner Argumentation: Wenn eine Aktion provokant ist, kann sie dies nur unter der Bedingung einer *nur relativen* Autonomie des künstlerischen Rahmens sein. Die Rezipienten müssen die Grenze zwischen dem, was durch die künstlerische Freiheit legitimiert erscheint und dem Unmoralischen – oder gar *Verbrecherischen*[347] – unterschiedlich ziehen können, damit die Aktion überhaupt als Provokation wirken kann. Die Provokation setzt also einen ethischen Konflikt in der Gesellschaft voraus, und der Provokateur kann sich im Nachhinein nicht auf eine neutrale Metaposition zurückziehen. Die Verteidigung von Tabubrüchen mit dem Argument, dass der Sinn von Tabus in Frage gestellt würde, befürwortet implizit eine gesellschaftliche Entwicklung, in dem das Tabu entmachtet wird. Die Befürwortung des Provokanten konzediert die waltende, bindende Kraft eines Tabus und erklärt es im gleichen Atemzug von einem lediglich partikularen, normativen Standunkt aus für nichtig. Der Verteidiger des Provokanten äußert also kein rein logisches Argument – die Ziehung der Grenze, was vernünftigerweise erlaubt sein soll, ist *performativ,* wirbt also für eine bestimmte Grenzziehung, die den ethischen Anschauungen des Sprechers entspricht.[348]

Ein viel stärkeres Argument zur Verteidigung Ter-Ogan'jans vor der Strafverfolgung – kein apodiktisches, denn ein solches gibt es gar nicht – findet sich in Mizianos Gutachten als Antwort auf die Frage, ob die Handlungen Ter-Ogan'jans geeignet wären, „Feindseligkeit gegen oder Hass auf die Lebensweise, Kultur, Traditionen und religiösen Bräuche von orthodoxen Bürgern hervorzurufen“.[349] Miziano verneint dies mit dem Hinweis darauf, dass der Künstler vielmehr voraussetzen konnte, dass die Handlung als ungehörig empfunden und Unverständnis hervorrufen würde. Darin eben bestand das Provokante dieser Handlung in ihrer „ästhetischen Bedingtheit“ („ėstetičeskaja uslov-

346 Ebd.

347 Die Grenze zum Verbrecherischen zu ziehen, obliegt dabei eigentlich dem Richter, der sich im Urteil auf die Auslegung des Gesetzestexts verpflichtet.

348 Degot' machte, sinnspruchartig, ein ähnliches Argument geltend: „The irony is that art would like to be protected by the very same law it wishes to transgress.“ (Degot' 2013, 205 f).

349 Miziano 1999: „Могут ли действия А. Тер-Оганьяна вызвать неприязнь или чувство ненависти к образу жизни, культуре, традициям, религиозным обрядам граждан, исповедующих православие?“

nost'")[350]. Die Handlung Ter-Ogan'jans steht im Unterschied zu den Handlungen in der Kulturrevolution, die zitiert und aufgerufen werden, in keinem gesellschaftlichen Kontext, in dem marxistisch-atheistisch motivierte, antireligiöse Verbrechen zu erwarten sind. Die strafrechtliche Verfolgung von Hassreden steht jedoch üblicherweise im Zusammenhang mit dem Ziel, die öffentliche Ordnung aufrechtzuerhalten oder die Sicherheit und Würde eines Bevölkerungsteils zu schützen. In den Vereinigten Staaten und Ländern mit einer vergleichbaren amerikanischen Position hinsichtlich dieses Problems steht die Hassrede nur dann außerhalb des Bereichs von der Verfassung geschützter Rede, wenn sie direkt zu Gewalt aufruft. Die deutsche Gesetzgebung ist in dieser Hinsicht restriktiver. Der Straftatbestand der „Volksverhetzung" (§130 StGB) kann schon dann erfüllt sein, wenn Worte in ihrem Einfluss auf das Klima öffentlicher Debatten dazu geeignet sind, die Gefahr von Verletzungen der Menschenwürde von Angehörigen von Minderheiten sowie von Vorurteilsdelikten zu erhöhen.[351] Obwohl die deutsche Gesetzgebung ein solches „abstraktes Gefährdungsdelikt"[352] unter Strafe stellt, gebietet das Prinzip der Verhältnismäßigkeit, von Eingriffen in die Meinungsfreiheit dann abzusehen, wenn die Gefahr als zu abstrakt anzusehen ist. Demnach ist es in der deutschen Rechtsprechung ausgeschlossen,

> den Begriff des öffentlichen Friedens in § 130 Abs. 4 StGB als „Schutz vor subjektiver Beunruhigung der Bürger" durch Konfrontation mit provokanten Meinungen, als „Wahrung von als grundlegend angesehenen sozialen oder ethischen Anschauungen" oder als „Zumutbarkeitsgrenze gegenüber unerträglichen Ideen allein wegen der Meinung als solcher" zu interpretieren.[353]

Hierin hätte also die erste Hürde in der Anwendung von §282 des Strafgesetzbuchs – „Schüren von Hass gegen eine soziale Minderheit" – auf Ter-Ogan'jans *Junger Gottloser* bestehen müssen; seine Aktion hätte in den Kontext einer akuten Gefährdungslage gestellt werden müssen, in welcher jene als eine die öffentliche Ordnung gefährdende Hassrede aufscheinen kann.

Zu berücksichtigen ist indes, dass der Paragraph nicht einfach mit „Volksverhetzung" übersetzt werden kann.[354] Der Paragraph gehört in den Zusammenhang einer Bestra-

350 Ebd.

351 Vgl. Brugger 2003, 28 f.

352 Ebd., 29, Fn. 86.

353 Hong 2010, 123.

354 Aufgrund der verschiedenen Rechtstraditionen und -Systematiken sind solche Übersetzungen grundsätzlich problematisch. Die zitierten Aufsätze, Überblicksdarstellungen, von Brugger und Hong gehen jedoch vergleichend vor und problematisieren Hassrede und- kriminalität im größeren

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

fung von Hassreden und -kriminalität, die in der deutschen Gesetzgebung auch mit der Strafverfolgung von Beleidigungskriminalität (§§185–200) abgedeckt werden. Die Verletzung persönlicher Würde kann nach deutscher Rechtsprechung auch Gruppen betreffen. Es wird hier indes davon ausgegangen, dass mit der Zunahme der Größe der Bevölkerungsgruppe und zunehmender Unbestimmtheit die persönliche Betroffenheit abnimmt. Richten sich Beleidigungen gegen konkrete soziale Minderheiten, so werden sie häufiger bestraft. Jedoch muss sich die Beleidigung auch in diesem Fall im Prinzip auf alle Mitglieder der Minderheit beziehen bzw. auf eine Eigenschaft, die von allen Mitgliedern geteilt wird.[355] Es ist dabei besonders wichtig festzustellen, dass – wie im Falle der Volksverhetzung – weder die subjektive Intention der Äußerungssubjekte noch die subjektiven Verletzungsgefühle der Betroffenen eine Rolle spielen, sondern allein die Tatsache, welche Bedeutung der Sprechakt für eine vorurteilsfreie, vernünftige Urteilsgemeinschaft hat. Wegen der Bedeutung der Meinungsfreiheit für die Volkssouveränität und für die Rationalität der Kommunikation der Öffentlichkeit werden staatliche Behörden darauf verpflichtet, den Kontext von Äußerungen zu beachten und ihnen die Auslegung widerfahren zu lassen, die sie am ehesten unter den Schutz der Meinungsfreiheit stellt.[356] Das seriell produzierte, subjektive Beleidigungsgefühl der Zeugen vor Gericht aber stellt – wie es Sandra Frimmel herausgearbeitet hat – in der russischen, im Rahmen der Kunstgerichtsprozesse entwickelten Rechtsprechung *die* entscheidende Beweisgrundlage für die Strafwürdigkeit der Äußerungen der Künstler dar, deren Gefährlichkeit vor allem in der Zersetzung traditioneller moralischer Wertvorstellungen und Kunstbegriffe gesehen wird.[357]

Hätte also nicht ein äußerst abstraktes Gefährdungspotenzial bei der Beurteilung der Aktion *Junger Gottloser* im Mittelpunkt stehen sollen, sondern die Verletzung des „menschliche[n] Achtungsanspruch[s]“[358] der orthodoxen Gläubigen, ihres Rechts, sich nicht als minderwertig und untermenschlich dargestellt zu wissen, hätte geklärt werden müssen, inwiefern mit *Junyj bezbožnik* eine Beleidigung einer Religionsgesellschaft in ihrer Gesamtheit vorlag. Hierfür hätte die Struktur der Aussage, ihr Kontext und ihre Bedeutung im Werk Ter-Ogan'jans, analysiert werden müssen. Wenn dann das Ergebnis gewesen wäre, dass Avdej Ter-Ogan'jans Aktion ikonoklastische Akte, wie sie in der nachrevolutionären Zeit verübt wurden, guthieß und dies einer Billigung oder gar Verherrlichung der Politik der Diskriminierung der orthodoxen Religionsge-

---

Zusammenhang von Grundrechtssystematiken. Deshalb sind sie auch für den juristischen Laien verständlich.

355 Vgl. Brugger 2003, 15 f.

356 Vgl. ebd., 28.

357 Vgl. Frimmel 2015, 214–239.

358 Brugger 2013, 23.

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

meinschaft durch das totalitäre Sowjetsystem gleichkam, hätte die Aktion als Hassrede mit zumindest abstraktem Gefährdungspotenzial bestraft werden können. Nicht nur wegen des künstlerischen Kontexts, sondern allein schon wegen der Vieldeutigkeit dieses ikonoklastischen Akts selbst wäre eine solche Kette von Schlussfolgerungen sehr voraussetzungsreich und der dementsprechende Eingriff in die Meinungsfreiheit nur schwer zu rechtfertigen gewesen.

Selbst ein Schuldspruch jedoch, der Urteilskriterien für die Anwendbarkeit von §282 UK RF präzisiert und die Struktur des künstlerischen Sprechakts *Junyj bezbožnik* in seiner Begründung hinreichend gewürdigt und dabei das Recht auf freie Meinungsäußerung restriktiv genug für die Verurteilung des Künstlers ausgelegt hätte, wäre in Hinblick auf die Perspektive der Entwicklung von Rechtsstaatlichkeit in Russland positiv zu bewerten gewesen. Soziale und politische Dynamiken in Russland führten jedoch zu der verheerenden Pseudo-Rechtspraxis, wie sie sich in den Prozessen gegen die Ausstellungen *Achtung. Religion!* und *Verbotene Kunst* entwickelte. Diese Dynamiken waren 1998/99 anscheinend schon so offensichtlich, dass Ter-Ogan'jan dem Gerichtsprozess die Flucht ins Prager Exil vorzog.

Die Kriminalisierung der Kunst durch §282 begann demnach 1998/99 mit der Anklage für eine Aktion, die der Kunstpraxis der Avantgarde gegenüber nicht weniger kritisch war als dem Einfluss der Religion auf die Gesellschaft. Mit der Verurteilung von den drei jungen Frauen der Künstlergruppe Pussy Riot wendete sich die Pseudo-Rechtsprechung, die sich mittlerweile in Prozessen gegen die (vermeintlich) Verantwortlichen von Kunstaustellungen fest etabliert hat, wieder zurück auf die Aktionskunst, mit der 1998 alles anfing. Die politische Brisanz der Aktionskunst wuchs unter den repressiven politischen Bedingungen der 2000er Jahre, mehr noch aber angesichts der in den Großstädten gewachsenen Unmutsstimmung, der Unzufriedenheit mit der Regierung Putin, zu Beginn der 2010er Jahre. Ich möchte den (ungleichen) Kampf zwischen Pussy Riot und dem System Putin als einen *Kampf um Legitimität* beschreiben. Die Künstlerinnen wollten die Köpfe dieses Systems – bzw. das, wofür diese ihrer Meinung nach stehen – *delegitimieren*. Der russische Staat antwortet darauf mit der *Delegitimierung ihrer Äußerungen:* Sie werden mit *juristischen* Mitteln außerhalb des Bereichs der schützenswerten künstlerischen bzw. politischen Meinungsäußerungen gestellt. Meine Abhandlung wird dabei deutlich herausarbeiten, wie angesichts der Machtasymmetrien im Verhältnis der Kontrahenten bestimmte Märtyrerschemata aktiviert werden, die in der Geschichte des Verhältnisses der Intelligenzija und des russischen Staats immer produktiv waren.

Das gesamte vierte Kapitel widmet sich der Entwicklung des Kunst-Aktivismus in den Gruppen „Vojna" und Pussy Riot, wobei letztere eine nur sehr kurze, mit „Vojna" verbundene Geschichte hat. Anhand des Pussy-Riot-Prozesses soll kurz gezeigt werden,

https://doi.org/10.7788/9783412508364

wie der eigentlich politischen Aktion gegen das System Putin das Motiv des „Schürens von Hass“ (im Rahmen des §213 UK RF) gegen die orthodoxe Religionsgemeinschaft untergeschoben werden konnte: Es geschieht dies eben mittels des Ignorierens der Struktur der künstlerischen Aussage bzw. der Meinungsäußerung sowie mittels des vorgeschobenen Nachweises des Vorliegens eines Straftatbestands der Hasskriminalität anhand des subjektiven Beleidigungsgefühls Betroffener. Auf die Prozesse gegen die Ausstellungen *Achtung, Religion!* und *Verbotene Kunst* wird dabei kaum eingegangen werden. Sie haben nicht nur eine zu große Flut Material erzeugt, sondern sind auch von der in der Folge viel zitierten Kunsthistorikerin Sandra Frimmel exzellent analysiert worden. Im Mittelpunkt wird hier die Weiterentwicklung der Aktionskunst vom Moskauer Aktionismus der 1990er Jahre zum politischen Kunst-Aktivismus im neuen Jahrtausend stehen, und vor allem auch die Frage, wie sich diese Entwicklung im Verhältnis zu anderen Positionierungen im künstlerischen Feld darstellt.

2.4.2 Die Gruppe „Vojna“

Bis zur Festnahme und Anklage von drei der Frauen aus der Aktionskunst-Gruppe Pussy Riot war es die Gruppe „Vojna“ (dt. „Krieg“), die auf dem Feld des Kunst-Aktivismus die größte Aufmerksamkeit erhielt. Zwei der verurteilten Frauen von Pussy Riot, Ekaterina Samucevič und Nadežda Tolokonnikova, hatten zuvor bei „Vojna“ Erfahrungen in der Durchführung von radikalen Kunstaktionen gesammelt.

„Vojna“ wurde in der zweiten Februarhälfte 2007 von zwei Paaren, einem Moskauer und einem Petersburger, gegründet. Es handelt sich dabei zum einen um die Petersburger Oleg Vorotnikov und Natal’ja Sokol – ihre Spitznamen sind „Vor“ („Ganove“) bzw. „Koza“ („Ziege“) –, zum anderen um die Moskauer Petr Verzilov und Nadežda Tolokonnikova. Als eine Art Geburtshelfer oder Taufpate fungierte dabei Anton Nikolaev, der Sohn der Kuratorin und Kunstkritikerin Mila Bredichina und Stiefsohn Oleg Kuliks. Nikolaev arbeitete zu dieser Zeit als Assistent für den erfolgreichen Künstler und Kurator Kulik und spannte die späteren „Vojna“-Aktivisten in die Vorbereitungsarbeit zur Ausstellung *Verju (Ich glaube)* ein.[359] Obwohl so eine direkte Verbindung zu einem der wichtigsten Moskauer Aktionisten besteht, werden sich „Vojna“ gegen diese positionieren und sich dabei als Protegés der älteren Konzeptualistengeneration (insbesondere Monastyrskijs und Prigovs) darstellen. Als Grund wird die kommerzielle Wende der direkten Vorgängergeneration angegeben. Der Rundumschlag gegen die Radikalen Künstler scheint aber auch eine Art strategisches Abgrenzungsverhalten darzustellen. Die Moskauer Aktionisten, denen man die künstlerischen Strategien verdankt, werden

359 Vgl. Ėpštejn 2012, 13.

allesamt abgewatscht. Stattdessen beruft man sich gerade auf die im künstlerischen Feld noch angesehenere Großvätergeneration, um sich Eintritt in das Feld zu verschaffen.[360]

Anton Nikolaev hatte, als er die zukünftigen „Vojna“-Aktivisten kennenlernte, bereits die radikale Aktionskunstgruppe Bombily gegründet, und die ersten Aktionen der Mitglieder von „Vojna“ wurden mit den Bombily durchgeführt, wobei die Gruppen nicht scharf voneinander abgegrenzt gewesen zu sein scheinen.[361] Die ersten Aktionen von „Vojna“ (etwa die Aktion *Mordovskij čas*)[362] können kaum als geglückt bezeichnet werden und übergangen werden. Nachdem eine für den 7. Juli angekündigte Aktion mit Dmitrij Prigov aufgrund seiner Einlieferung ins Krankenhaus nicht zustande gekommen war[363], veranstaltete „Vojna“ am 25. August in einem Waggon der Moskauer Ringbahn die Aktion *Pir, ili Pominki po Prigovu (Das Festmahl, oder ein Leichenschmaus nach Prigov),* die in einem öffentlichen Leichenschmaus für den am 16. Juli 2007 verstorbenen Dichter bestand.[364] Wie es sich für einen Leichenschmaus gehört, zeigt diese vergnügliche Aktion indes vielleicht weniger Trauer um Dmitrij Prigov als um die verpasste Chance, mit Hilfe der Mitarbeit seiner im künstlerischen Feld allseits respektierten Person schnell symbolisches Kapital zu generieren.

Den eigentlichen Durchbruch zu größerer medialer Aufmerksamkeit erreicht die Gruppe erst mit der Aktion *Ebis' za naslednika Medvežonka (Ficke für den Nachfolger*

---

360 Der Titel eines Interviews mit Vorotnikov (nach der ersten lauten Aktion im Biologischen Museum, siehe unten) sagt bereits alles: *My art-banda! Naš kumir – Andrej Monastyrskij* (Plucer-Sarno 2008a: *Wir sind eine Kunst-Bande! Unser Boss ist Andrej Monastyrskij*). Osmolovskij wird als Gründervater des Aktionismus sogar Respekt gezollt. Bei Brener, Kulik, Ter-Ogan'jan und Mavromatti handle es sich indes nur um schlechte Epigonen. Aber auch Osmolovskijs neue Karriere in der Objektkunst wird geziehen.

361 Vgl. Ėpštejn 2012, 23.

362 Der Titel wäre wörtlich zu übersetzen mit „Mordwinische Stunde“ und geht laut Verzilov zurück auf ein folkloristisches Sprichwort, das in seiner Obskurität allerdings nicht zum Verständnis der Aktion beiträgt und deshalb hier nicht wiedergegeben wird (vgl. Ėpštejn 2012, 67). Am 1. Mai 2007 betraten Oleg Vorotnikov, Petr Verzilov und Nadežda Tolokonnikova eine McDonald's-Filiale an der Moskauer U-Bahn-Station Serpuchovskaja und warfen lebende Katzen über die Theke, dorthin, wo Hamburger und Pommes zubereitet werden. Dies sollte nach Aussage Verzilovs den durch die entfremdete Arbeit geprägten Zeitfluss unterbrechen und somit ein Geschenk an die Angestellten darstellen (vgl. ebd., 67). Inwiefern die Aktion als solches von den McDonald's-Mitarbeitern angenommen wurde, ist indes nicht ermittelt.

363 Geplant war eine Aktion mit dem Namen „Nekvalificirovannyj trud“ („Unqualifizierte Arbeit“). Prigov sollte in einem verschlossenen Stahltresor/Eichenholzschrank sitzend Gedichte lesen, während dieser von den Mitgliedern von „Vojna“ das Treppenhaus des Studentenwohnheims der Moskauer Staatlichen Universität (MGU) hochgezerrt werden würde. Der Rektor der MGU verbot diese Aktion am 5. Juli (vgl. Ėpštejn 2012, 72).

364 Vgl. ebd., 71 ff.

des Bärchens[365]*).* Diese Aktion ist indes nicht nur wegen des großen Medienechos interessant, das ihr skandalöser Charakter hervorrief, sondern auch als eine der ästhetisch gelungeneren Aktionen von „Vojna". Die beiden genannten Gründer-Paare von „Vojna" plus (mindestens) ein weiteres Paar, das sich dazugesellte – Vladimir Šilov und Elena Kostyleva – hatten am 29. Februar 2008 in einem Saal des Biologischen Museums in Moskau (Timirjazev-Museum) Geschlechtsverkehr, wobei im Hintergrund ein Banner mit der titelgebenden Losung hochgehalten wurde.

Entgegen der reißerischen Charakterisierung der Aktion als „Orgie" („Orgija") oder „Gruppensex" („gruppovoj seks") durch ihre Gegner, aber auch in ihrer Selbstdarstellung, hat Ėpštejn zu Recht darauf hingewiesen, dass Derartiges gar nicht stattgefunden habe. Die drei genannten Paare hatten lediglich untereinander (vielleicht teils auch gestellten) Sex und dies aus gutem Grund. Die Aktion zielte nicht in erster Linie auf eine öffentliche Zurschaustellung von sexuellen Handlungen gegen eine repressive bürgerliche Moral ab. Vielmehr funktionierte sie – gemäß dem Prinzip der affirmativen Subversion – als symbolische Übererfüllung der vom russischen Staat ausgehenden Fruchtbarkeitskampagnen, die junge Leute, etwa mit allgegenwärtigen Plakaten, an ihre erste staatsbürgerliche Pflicht der Vermehrung erinnern.[366] Dieser allgemeine Kommentar zu der offensiven biopolitischen Anrufung durch einen autoritären Staat, der zudem ganz neoliberal kaum willens oder in der Lage ist, den bei vielen jungen Menschen ausgeprägten Kinderwunsch sozialpolitisch zu unterstützen[367], vermischt sich in der Aktion mit tagespolitischen Motiven. Nicht nur ist der Bär („medved'") emblematisch mit der Regierungspartei Einiges Russland, der Machtbasis Vladimir Putins verbunden[368], das „Bärchen" im Slogan ist zudem offensichtlich ein Spitzname für Dmitrij Medvedev, der zwei Tage nach der Aktion in das Präsidentenamt an die Stelle Putins gewählt wurde. Mit dem „Nachfolger des Teddybärs" könnte somit Putin gemeint sein, von dem viele erwarteten, dass er für die Marionette Medvedev eine Legislaturperiode aussetzen würde,

365 Auch eine Übersetzung mit „Teddybär" wäre möglich.

366 Vgl. Ėpštejn 2012, 84 f. Ein sehr unangenehmes Beispiel für diese Kampagne sind die in den letzten Jahren entlang der langen Rolltreppen in der Moskauer U-Bahn aufgehängten Plakate. Auf einem figurieren Matreška-Puppen verschiedener Größen eine Familie, und der Schriftzug, ein Zitat von Francis Bacon, ermahnt die Passanten: „Die Liebe zur Heimat beginnt mit der Familie" („Ljubov' k rodine načinaetsja s sem'i"). Ein anderes Plakat zeigt eine Mutter mit drei Kindern an ihrem Körper und fordert zur sexuellen Leistungsbereitschaft mit folgenden Worten auf: „Das Land braucht eure Rekorde" („Strane nužny vaši rekordy").

367 Für einen informativen Artikel zur russischen Familienpolitik, in der die Autorinnen zum Ergebnis kommen, dass die staatliche Familienförderung noch lange nicht ausreicht, indes positiv hervorheben, dass die Administration Putin das Problem 2006 wenigstens einmal adressiert hat, vgl. die Ausgabe der Zeitschrift *Chto Delat: Becoming A Mother,* darin insbesondere Rotkirch u.a. 2007.

368 Vgl. ebd.

nur um dann an die Macht zurückzukehren, wie 2012 auch wirklich geschehen. Die ironische Identifikation mit staatskonformen Jugendlichen, dem jugendlichen Teil der Machtbasis des Präsidenten, ist gleichfalls eine mögliche Lesart, denn einige Tage vor der Aktion im Museum trugen „Vojna"-Aktivisten ein Transparent mit ihrem Slogan in eine Versammlung der Jungen Garde der Partei Einiges Russland. Andererseits bekommen die im Biologischen Museum[369] den staatlichen Vermehrungsauftrag zu eilfertig und demonstrativ erfüllenden Aktivisten den Nimbus einer neuen Rasse, eines wilden Stammes, der innerhalb der russischen Gesellschaft entsteht und sich staatlicher Kontrolle entzieht.[370] Die reproduktive Seite – das Kinderkriegen, deren Ernährung mit gestohlenen oder gar aus Mülltonnen gesammeltem Lebensmittelresten[371] – ist ein wichtiger Teil der Inszenierung.[372] Oleg Vorotnikov und Natal'ja Sokol hatten zum Zeitpunkt der Aktion bereits einen kleinen Sohn. Nadežda Tolokonnikova ist zum Zeitpunkt der Durchführung im neunten Monat schwanger, was zwar eine Empfängnis während der Aktion ausschloss, aber auf visueller Ebene die biologisch-reproduktive Thematik bzw. die Gefahr zunehmender Vermehrung der Aktivisten deutlich werden ließ.[373]

Auf die Aktion *Ebis' za naslednika Medvežonka* folgten die ersten Warnsignale von staatlicher Seite. Nachdem bekannt geworden war, dass ein Großteil der Teilnehmer gegenwärtig oder in der Vergangenheit an der philosophischen Fakultät der Staatlichen Universität Moskau (MGU) eingeschrieben waren, stellte der wissenschaftliche Rat der Universität fest, dass die Aktion „unanständig und beleidigend"[374] gewesen sei. Den

369 Ursprünglich sollte die Aktion im Zoologischen Museum stattfinden, dort aber wartete die Miliz auf die Aktivisten, weil ihnen wohl einer der von „Vojna" bestellten Journalisten verraten hatte, dass sich dorthin Avantgardisten aufgemacht hatten, um sich nackt zu fotografieren (vgl. Ėpštejn 2012, 76).

370 Diese Konnotationen der Aktion explizierte der Duma-Abgeordnete Aleksej Puškov, präsidialer Berater in Fragen der Entwicklung der Zivilgesellschaft, im Juli 2012, als er mit Bezug auf die frühere Aktion von „Pussy Riot" im Zoologischen Museum (sic! – vgl. vorherige Fußnote) – vorschlug, die jungen Frauen im Zoo zu halten (vgl. Azar/Nikol'skaja 2012. Tatsächlich waren lediglich Nadežda Tolokonnikova und ihr Ehemann Petr Verzilov an Ficke für den Nachfolger des Bärchens und dem Punk-Gebet beteiligt.)

371 Obgleich die Gruppe die Aufführung von Andrej Grjazevs Dokumentation *Zavtra* (2012, engl. Verleihtitel: *Tomorrow*), ein filmisches Porträt der Petersburger Fraktion von „Vojna", verhindern wollte, müssen die Szenen im Film, in denen die Aktivisten sich durch Mülltonnen auf der Suche nach Essbarem arbeiten, durchaus nicht als Bloßstellung verstanden werden. Sie fügen sich vielmehr durchaus konsequent in die Selbstinszenierung der Gruppe als absolut gesellschaftlich marginal ein.

372 Vgl. Frimmel u.a. 2012, 37.

373 Der Kontrast zwischen den netten jungen Eltern Nadja und Petja im Kontrast zu ihrer radikalen, anstößigen, künstlerischen Tätigkeit ist denn auch das Leitmotiv der Reportage von Ren-TV (2008), die gut zwei Wochen nach der Aktion im Timirjazev-Museum ausgestrahlt wurde.

374 Zit. nach Ėpštejn 2012, 79: „nepristojnoj i oskorbitel'noj".

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

Teilnehmern wurde mit Ausschluss aus der Universität gedroht, dieser wurde indes nie vollzogen.

Die Aktion *Ebis' za naslednika Medvežonka* hat Alek Epštejn „Die Geburt von „Vojna“ als gesellschaftlich relevantes Phänomen“[375] genannt. Da in diesem Rahmen nicht alle Aktionen genau beschrieben, einige auch nicht genannt werden können, sind hier lediglich drei thematische Stränge zu nennen, um einen Großteil der darauffolgenden Aktionen von „Vojna“ darunter zu subsumieren. Es ist dies erstens der Strang der Aktionen, die sich mit der Miliz oder Polizei *(policija)* – wie sie nun auch in Russland seit dem 1. März 2011 heißt – auseinandersetzt und also die staatliche Exekutive delegitimiert (α), zweitens gibt es eine Gruppe von Aktionen, die sich dem Protest gegen die Justizwillkür der Kunstprozesse seit den 2000er Jahren widmen (Judikative) (β), drittens lassen sich einige Aktionen unterscheiden, die Privilegien gesellschaftlicher Eliten kritisieren (γ). Zwei Aktionen, die sich hier nur schwer subsumieren lassen, jedoch zu den interessantesten gehören, sind *Pamjati dekabristov* und *Chuj v plenu u FSB* (δ). Im Hinterkopf sollte der Leser behalten, dass man zumindest seit der Spaltung im Januar 2010, als sich Vorotnikov und Sokol mithilfe ihres Internet-Propagandisten Aleksej Plucer-Sarno von Nadežda Tolokonnikova und Petr Verzilov trennten, von zwei Fraktionen, einer Petersburger und einer Moskauer, ausgehen musste, die untereinander nicht mehr kooperierten.[376]

(zu α – *gegen die Miliz*) Man mag es als ein Zeichen des beschränkten Horizonts der Aktivisten von „Vojna“ sehen, die vielleicht nicht über den Schlagstock vor der eigenen Nase hinausschauen können – oder es liegt am autoritären Charakter, den das Herrschaftssystem unter Putin angenommen hat: Das wichtigste Ziel der Delegitimierungsstrategien von „Vojna“ ist die Miliz oder die Polizei. Die mit diesem Organ der Exekutive verbundenen, gesellschaftlichen Probleme wie Bestechlichkeit und exzessive Polizeigewalt bilden einen thematischen Schwerpunkt in ihren Arbeiten. Die erste entsprechende Aktion trägt den Titel *Vospitanie menta v ego dome (Die Erziehung des Bullen in seinem Haus)* oder auch *Uniženie menta v ego dome (UMVED; Die Erniedrigung des Bullen in seinem Haus)*[377] Am 6. Mai 2008, dem Vortag der Inauguration des neuen Präsidenten Dmitrij Medvedev, machten sich Oleg Vorotnikov und Natal'ja Sokol mit einigen Neuntklässlern der Mittelschule zur örtlichen Dienststelle in der Ortschaft Bolšego bei Moskau auf. Dort hängten sie ein großformatiges Plakat mit dem Porträt

375 Ebd., 76: „Roždenija ‚Vojny' kak social'no značimogo javlenija“.

376 Vgl. Epštejn 2012, 51 f.

377 Die Benennung der Aktion mit dem Akronym UMVED spielt mit der Bezeichnung einer Hierarchieebene innerhalb der Organe des Innenministeriums UVD – Upravlenie vnutrennych del, Leitungsstelle innerer Angelegenheiten. Die Aktion fand statt in einer Dienststelle dieser Hierarchieebene in der Ortschaft Bolšego unweit von Moskau.

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

Medvedevs an die Zelle, in der Verhaftete vorübergehend in Gewahrsam genommen wurden. Sie bildeten eine Menschenpyramide, auf deren Spitze Sokol ein bekanntes *Milicaner*-Gedicht von Dmitrij Prigov rezitierte. Damit greift „Vojna" die Strategie der Mimikry dieses großen Moskauer Konzeptualisten auf, der in der Rolle des Schutzmanns Underground und offizielle Kultur kreuzte und damit die Immanenz des sowjetischen Zeichenraums symbolisierte. Der Schutzmann-Dichter als Hüter der sowjetischen Zeichen-Ordnung verliert seine Universalität und zerfällt im postsowjetischen Raum ins Partikulare: den aufständischen Künstler und den fiesen Bullen *(ment)*.[378] Auch hier ist der Ausgangspunkt die Mimikry. Die sich enthusiastisch, naiv und leicht debil gebende Truppe junger Menschen sucht noch den Vorsteher der Dienststelle auf, um in seinem Büro gleichfalls ein Porträt des „Bärchens" aufzuhängen und ihn mit einer im benachbarten Supermarkt geklauten Torte und Tee aus der Thermoskanne zu bewirten. Dabei endet allerdings die Torte auf der Uniform des Polizisten, der Tee auf den Unterlagen auf seinem Schreibtisch. Neben diesen an Slapstick erinnernden Motiven der „Erniedrigung" vermittelt die Video-Dokumentation der Aktion auch die äußerst obszöne Sprache, in der die Polizisten die sie nervenden Jugendlichen angehen, sowie Aushänge in der Dienststelle, die auf die in der Miliz verbreitete Kultur von Gewalt gegen Immigranten und die gewaltsame Verletzung der Rechte von Verdächtigen schließen lassen.[379] Erneut treten die Aktivisten dabei in der Maske regierungskonformer Jugendlicher auf, als Fans des sanften Staatsoberhaupts „Medvežonka". Er verkörperte die Hoffnung auf eine angebliche Modernisierung des von breiten Teilen der Bevölkerung gefürchteten Polizeiapparats. Die eigentliche Intention der Kunstaktivisten ist jedoch die Erniedrigung und Bloßstellung des „Bullen". „Vojna" sucht den verhassten Polizisten „in seinem Haus" auf und versetzt ihn dadurch in die Lage jener Bürger, die ohne triftigen Grund auf die Wache gebracht werden und dort den Schikanen der Beamten ausgeliefert sind.

War das Publikumsinteresse bei dieser eigentlich nicht ganz uninteressanten Aktion gegenüber der vorausgehenden, sexuell expliziten Aktion im Museum schon gering, so blieb die nächste Aktion mit einer Milizthematik, *Mento-Pop (Bullenpriester),* fast ohne

378 Vor Erstellung der Endfassung dieses Textes durfte ich im Mai 2013 in Zürich Olga Martins ausgezeichneten Vortrag *„Vojna" i musor: Die Aktionskünstler von „Vojna" und ihre Milizionär-Aktionen* hören. Martin, die eine Dissertation zur Milizionärsfigur in der russischen Kultur schreibt, trug zu meinem Verständnis dieses Prigov-Bezugs bei „Vojna" wesentlich bei. Es handelt sich jedoch bei der obigen Passage um eine eventuell von eigenen Interpretationen überlagerte Wiedergabe der mündlich vorgetragenen Thesen von Martin.

379 Vgl. Plucer-Sarno 2008b. Offen muss bleiben, ob die Aushänge mit dem Slogan „Ubej immigranta" („Tötet den Immigranten") und einem Gedicht mit der Zeile „Ostav' nadeždu/ vsjak sjuda/ vchodjaščij" („Der Du hier eintrittst/lass alle Hoffnung fahren") von den Aktivisten wirklich dort vorgefunden oder selbst aufgehängt wurden.

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

jede Resonanz.[380] Die bekannteste Aktion zur Miliz ist unzweifelhaft *Dvorcovyj perevorot (Die Palastrevolution),* bei der die Aktivisten der Petersburger Fraktion in der Nacht vom 14. auf den 15. September 2010 ein Polizeiauto auf den Kopf stellten ■ Videofile. Der Sinn dieser Aktion war es, symbolisch die verdrehte Welt, in der nach Meinung von „Vojna" die Polizisten die eigentlichen Übeltäter sind, wieder vom Kopf auf die Füße zu stellen. Nur ein so radikaler „Umsturz" *(perevorot)* könne eine Polizeireform in Russland bewirken. Diesem Sujet wurde noch eine kleine Geschichte angefügt: Kaspar, der kleine Sohn von Sokol und Vorotnikov, schießt einen Ball unter das Polizeiauto, der ihm – nachdem die Aktivisten den PKW aufs Dach gedreht haben – vom „Präsidenten" der Gruppe, Leonid Nikolaev, zurückgegeben wird. Das Video der Aktion heißt deswegen auch *Pomog reben'ku, pomog strane (Einem Kind geholfen, dem Land geholfen).* Diese Hilfeleistung wäre gemäß dem sowjetischen Mythos – befestigt durch den Zeichentrickfilm *Djadja Stepa – Milicioner* (*Onkel Stjopa, der Milizionär,* 1954; beruhend auf den Langgedichten des hochdekorierten, sowjetischen Schriftstellers Sergej Michalkov) – die Aufgabe des Ordnungshüters. Nun fällt sie – wie Olga Martin betont[381] – dem Künstler zu. Und man kann hinzufügen, dass dieser Künstler eben dem Rowdy *(Chuligan)* ähnelt, dessen zerstörerisches und anarchistisches, gleichsam *gegen die Ordnung selbst* gerichtetes Verhalten Djadja Stepa mit Leichtigkeit unterband.



http://doi.org/cbf5

Trotz der karnevalesken Invertierung des vandalistischen Akts in einen patriotischen wurden Oleg Vorotnikov und Leonid Nikolaev festgenommen, wobei Plucer-Sarnos hyperbolische Darstellung der Aktion, nach der eine Reihe von Autos mit teils darin schlafenden Polizisten, umgedreht worden seien, die Schärfe des Ermittlungsverfahrens mit verantwortet haben dürfte. Tatsächlich wurde in besagter Nacht nur ein Auto umgedreht, ein paar Tage zuvor zur Übung ein weiteres in einem Außenbezirk.[382] Das Ermittlungsverfahren wurde wie bei Avdej Ter-Ogan'jan und später bei Pussy Riot gemäß des Chuliganstvo-Paragraphen §213 – Störung der öffentlichen Ordnung „mit den Motiven des Hasses gegen eine soziale Minderheit" (hier die Angehörigen der Miliz) geführt –, jedoch im September 2011 eingestellt. Zu diesem Zeitpunkt hatten Vorotnikov und Nikolaev bereits drei Monate in Untersuchungshaft verbracht.

380 In der Aktion ging Oleg Vorotnikov am 3. Juli 2008 in eine Filiale der Supermarktkette (westlichen Standards) Sedmoj Kontinent, wobei er in der Robe eines Priesters mit einem Hemd der Polizeiuniform darunter gekleidet war sowie eine Uniformmütze trug. Im Supermarkt belud er seinen Einkaufswagen mit Lebensmitteln, besonders aber mit starken Alkoholika, und verließ dann den Supermarkt, ohne zu bezahlen. Die Botschaft der Aktion war einfach, dass im neuen Russland für Popen und Bullen das Gesetz nicht gilt (vgl. Ėpštejn 2012, 104 ff.).

381 Siehe Fußnote 144.

382 Vgl. Epštejn 2012, 98.

An dieser Stelle erweist es sich als interessant, *Palastrevolution* mit einer Anti-Miliz-Aktion der Moskauer Fraktion von „Vojna" zu vergleichen: *Doroga-kormilica: Bespredel mentovskich semej (Die Straße, unser Ernährer: Die Willkür der Bullen-Familien),* die viel weniger Aufmerksamkeit als die Petersburger Aktion erhielt. Nach Ėpštejns Meinung sei sie trotz ihrer Banalität unverständlich, und ihre Dokumentation sei langweilig ausgefallen.[383] Das Sujet der Aktion, deren Dokumentation eine frei fabulierende Fotoreportage ist[384], besteht darin, dass nach der Polizeireform Anfang 2011 den Familien von Polizisten ihr *Ernährer*, die Fernstraße *(doroga-kormilica)*, verloren gegangen ist, an der bislang die Verkehrskontrolleure Kraftfahrzeuge inspizierten und nach ein paar Rubeln zur schnelleren Abwicklung fragten. Die Aktivisten klapperten mit einer bunten Gruppe Unterstützer verschiedenen Alters die Posten der Inspektoren ab, störten deren Arbeit oder stellten sich den Autofahrern als Verwandte von Inspektoren vor, die nun die Autofahrer direkt um Lebensmittel anbetteln müssten, weil ihnen ihre Arbeit genommen worden sei. Zudem richten sie den wenig erfreuten Polizisten Festmahle aus und dekorieren deren Autos mit vielen kleinen russischen Fahnen. Die (fiktive) Hauptperson in der Reportage wird von einer Aktivistin in rotem Bademantel gespielt, der ihr zusammen mit ihrem fernöstlich und georgisch anmutenden Namen Tasiko Krugorašvili einen orientalisierenden Nimbus gibt. Ein anderes (vermeintlich behindertes) Mitglied ist in das billige Imitat eines Perserteppichs gehüllt. Die Moral von der Geschichte – dass nämlich Polizisten nicht aufhören werden, Bestechungsgelder zu nehmen, solange sie nicht ausreichend bezahlt werden – ist klar, die surrealistischen Momente der Fabel führen jedoch über diese konkrete Botschaft hinaus. Erneut taucht das Motiv des Stammes, der Sippschaft auf. Hier sind es aber nun nicht die Aktivisten selbst, die sich als anarchischer Stamm jenseits des staatlichen Zugriffs inszenieren, vielmehr werden unter Ausnutzung orientalistischer Klischees die für Verkehrskontrollen zuständigen Polizisten, also Staatsbeamten, als eine Art Sippschaft dargestellt. Ihr werden im Zuge der Modernisierung des russischen Staates durch den *Teddybären* die Jagdgründe genommen: die Fernstraße, die alle ernährt.

Vergleicht man diese vielleicht etwas gesuchte Erzählung der Moskauer Fraktion mit dem Paukenschlag *Palastrevolte* der Petersburger Fraktion wird deutlich, dass im ersten Fall ein sehr viel komplexeres Bild gezeichnet wird. Die Polizei ist nicht der eigentliche Übeltäter, der umgekrempelt werden muss – soweit das Schema der Petersburger –, sie ist vielmehr Ausdruck einer zerfallenden Staatlichkeit, die selbst die Beamten in eine Notlage bringt.

---

383 Vgl. ebd., 103.
384 Vgl. Tolokonnikova 2011.

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

(zu β – *gegen Zensur*) Innerhalb des zweiten thematischen Strangs von Aktionen – mit dem Ziel der Delegitimierung der Judikative – mag die Aktion *Naš chuj, vaše očko* (Unser Schwanz, euer Arschloch), die am 29. Mai 2009 im Taganskij-Gericht im Rahmen des Prozesses gegen *Verbotene Kunst* stattfand (siehe Abb. 9) insofern als besonders bedeutend erscheinen, als sie die Aktionen von Pussy Riot antizipierte. Nadežda Tolokonnikova und Ekaterina Samucevič nahmen an dieser Aktion auch teil. In der Ausstellung *Zapretnoe iskusstvo (Verbotene Kunst)* waren Kunstwerke ausgestellt worden, die im Vorjahr, also 2006, aufgrund von Selbst-/Zensur aus Moskauer Museen und Galerien entfernt worden waren. Obwohl die Ausstellung den Anspruch hatte, das Thema der Zensur auf einer Metaebene zu behandeln, und obwohl die Kunstwerke hinter Stellwänden verborgen waren und man sich nur ihrer schädlichen Wirkung aussetzte, wenn man einige Stufen erklomm und durch Gucklöcher blickte, wurden die Kuratoren Jurij Samodurov und Andrej Erofeev im Juli 2010 wegen „Schüren von Hass gegen eine soziale Minderheit" (§282) verurteilt.[385] Die „Vojna"-Leute schmuggelten Mikrophon und E-Gitarre in den Gerichtssaal, um dort als „After-Party" nach der Verhandlung das Lied „Vse menty ubljudki! Pomnite ob ėtom!" („Alle Bullen sind Missgeburten! Vergesst das nicht!") zur Aufführung zu bringen. Einige Bürgerrechtler, darunter Lev Ponomarev, ein führendes Mitglied der Bürgerrechtsbewegung Solidarnost', kritisierten die Aktion, weil sie lediglich die Kuratoren der Aktion in den Augen der Öffentlichkeit diskreditierte und man Gefahr lief, dem Extremismus der Anklageseite eigenen Extremismus entgegenzustellen.[386] In der Tat sieht man in der Videodokumentation, dass Samodurov die Aktivisten lauthals auffordert, die Aktion abzubrechen.[387]

Trotz solch taktischer Unstimmigkeiten ist das Verhältnis von Andrej Erofeev und „Vojna" ein Beispiel von Solidarität und Bündnistreue.[388] Man könnte auch sagen, dass

---

385 Für Porträts von Samodurov und Erofeev und zu deren Gerichtsverfahren vgl. Degot' 2013, 199 ff. Die instruktivste Fallbeschreibung findet sich in Frimmel 2015, 26 ff. Atmosphärisch dicht ist das Gerichtscomic von Lomasko/Nikolaev 2011.

386 Vgl. Galjamina/Sašina 2009. – Ėpštejn 2012, 151.

387 Vgl. Vojna 2009, 2:30.

388 Das Engagement der Künstler von „Vojna" für den Kurator begann schon mit der Aktion „Cenzura soset" (am besten ins Englische zu übersetzen mit „Censorship sucks!") am 22. Mai 2008, nach Einleitung des Ermittlungsverfahrens gegen die Ausstellung *Verbotene Kunst.* Mit einer Kundgebung legte man den Verkehr auf der Talilichina-Straße lahm. Am Tag der Urteilsverkündung, am 12. Juli 2010, drückten „Vojna" erneut ihre Solidarität mit den kriminalisierten Kuratoren aus. Oleg Vasil'ev und Anton Kotenev versuchten Tausende von Kakerlaken im Gerichtssaal freizulassen. Bei der Durchsuchung durch einen Polizeibeamten gelangten die von Vasil'ev transportierten Kakerlaken jedoch frühzeitig, noch im Treppenhaus, an die Freiheit und Kotenev wurde samt dem von ihm nicht geöffneten Korb aus dem Gerichtsgebäude geführt. Die Aktion bekam ihren Namen durch den Slogan, den Vasil'ev rief, als der Polizist versehentlich die Kakerlaken freiließ: „Doloj tarakanij

https://doi.org/10.7788/9783412508364

der gut vernetzte Kurator Erofeev den eigentlichen „kumir" („Paten") für die Kunst-Aktivisten am Rande des künstlerischen Feldes darstellt. Erofeev lud „Vojna" etwa zu der von ihm kuratierten Ausstellung im Zentralen Haus des Künstlers (CDCh) *Russkij Lettrizm (Russischer Lettrismus)* ein, auch wenn er nicht verhindern konnte, dass der Beitrag von „Vojna", eine großformatige Fotodokumentation der skandalösen Aktion *Ficke für den Nachfolger des Teddybärs* auf Geheiß des Direktors Vasilij Byčkov aus der Ausstellung entfernt wurde (vgl. Epštejn 2012, 153). Während sich „Vojna" ihrer Position gemäß maximal unmöglich macht, hat Erofeev einiges für ihre (partielle) Akzeptanz im künstlerischen Feld getan. Umgekehrt ist ihm die volle Unterstützung durch „Vojna" in seinem die Tradition der dissidentischen Kunst in der Brežnev-Zeit (seiner Jugendzeit) fortführenden Kampf gegen die Einschränkung künstlerischer Ausdrucksmöglichkeiten sicher. Inwiefern die Solidarität von Außenseitern, die sich demonstrativ an den Rand der Gesellschaft bzw. des künstlerischen Felds stellen, dabei wirklich zweckdienlich ist, wäre allerdings zu diskutieren.

(zu γ – *gegen Privilegien der Eliten*) Erofeev half „Vojna" auch bei der Durchführung einer der Aktionen, die gegen die Privilegien der neuen/alten gesellschaftlichen Eliten gerichtet waren. Die Aktion in der Nacht vom 28. auf den 29. Dezember 2008 wird meistens *Zapreščenie klubov (Klubverbot)* genannt. Austragungsort war das vom Fernsehjournalisten Michail Leont'ev im Herzen Moskaus eröffnete Restaurant *Opričnik,* das ein relativ elitäres, von altrussischer Küche dominiertes gastronomisches Erlebnis mit den Privilegien der „Opričnina" unter Ivan Groznyj in Verbindung bringt.[389] Der Zar hatte diese Klasse geschaffen, um mit ihrer durch Privilegien erkauften Treue seine Herrschaft zu sichern. Die Opričniki waren berüchtigt für ihre grausamen Strafaktionen gegen (vermeintliche) Feinde des Zaren. Während Andrej Erofeev, der auf den Namen Sergej Ebichin einen Tisch bestellt hatte, mit den Anführern der Gruppe Vojna im Restaurant tafelte, rückte eine andere Gruppe von Aktivisten, teilweise als Weihnachtsmann (Ded

sud!" (Nieder mit dem Kakerlaken-Gericht!) (vgl. Ėpštejn 2012, 157ff.). Vgl. zu Vojnas Kunstaktionen vor Gericht auch das Kapitel „Künstlerische Rückaneigenungen des Gerichts" in Frimmel 2015, 207–212.

389 Wenn man von den Schätzungen des Pro-Kopf-Einkommens in Russland durch den Internationalen Währungsfonds ausgeht (vgl. IMF 2008), d.h. 12.578 $ im Jahr 2008 (gegenüber 46.498 $ in Deutschland; hierbei wird die größere Einkommensungleichheit in Russland nicht berücksichtigt), erscheinen die Preise in diesem Restaurant in der Tat für einen Großteil der Bevölkerung unerschwinglich. Jedoch richtet sich das Restaurant nicht ausschließlich an ,,Superreiche", sondern steht – zumindest, wenn es etwas zu feiern gibt – den meisten Vertretern der Funktionseliten *(executives)* in Moskau offen, denjenigen also, die man euphemistisch gern die „neue Mittelschicht" Russlands nennt.

moroz), Schneeflöckchen (Sneguročka) und Schweinchen (Pjatačok) kostümiert,[390] mit schwerem Gerät an und und sicherten die Eingangstüren des Restaurantklubs mit schweren Stahlplatten.

Die Segregation einer Herrschaftsklasse als Herrschaftstechnik, derer sich Ivan Groznyj bediente und die auch unter den Bedingungen des neoliberalen Kapitalismus, freilich eher auf *ganz* andere Weise, wirksam ist, wird hier karnevalesk wiederholt: Im Namen der Mehrheit, die exkludiert/ausgeschlossen wurde, „inkludiert" „Vojna" die Elite, schließt sie ein. Allerdings erscheint das Restaurant *Opričnik* mit seiner dümmlichen, geschmacklosen Verwendung der blutrünstigen Geschichte der Opričniki-Herrschaft in seiner Marketingstrategie fast nicht elitär genug als geeignetes Ziel der „Vojna"–Aktion. Schließlich ließ man auch Sergej Ebichin und seine Freunde dort essen. Es ist völlig richtig, wenn Ėpštejn als Anlass dieser Aktion auf Vladimir Sorokins zwei Jahre zuvor erschienenen Erfolgsroman *Den' Opričnika (Der Tag des Opritschniks)* verweist (2012, 146), der eine populäre und medial befeuerte Diskussion auslöste, in der Putins Russland bzw. seine antiutopisch in die Zukunft verlängerte gesellschaftlich-politische Tendenz mit der Zeit Iwans des Schrecklichen verglichen wurde.[391] Beeindrucken muss die Aktion vor allem durch ihre taktisch-logistische Perfektion. Neben den genannten Gruppen gab es angeblich noch drei weitere, die verschiedene Funktionen übernahmen. Wie auch immer alles vonstattenging – jedenfalls konnte der Eingang eines gut besuchten Restaurants verrammt werden, ohne dass auch nur einer der Beteiligten von der Polizei aufgegriffen wurde.[392]

Eine weitere Aktion gegen die Privilegien der politischen Klasse war die Aktion *Lenja Ebnutyj – naš prezident! (Lenja Ebnutyj – unser Präsident!).* Leonid Nikolaev setzte sich

---

390 Die Aktion fand nur zwei Tage vor dem russischen Neujahrsfest statt, bei dem es traditionell üblich ist, Karneval zu feiern und sich zu verkleiden.

391 Vgl. Kasper 2007a. – Krier 2011. Schmid (2015a, 134) weiß, dass auch die Taufe des Restaurants durch Leont'ev bereits auf Sorokins Medienerfolg Bezug nahm. Sorokin wiederum ist ein äußerst eifriger Leser vom ehemaligen Chefdideologen der Nationalbolschewistischen Partei, Aleksandr Dugin, wie Aptekman (2002) für Sorokins *Trilogija* (Eis-Trilogie) nachgewiesen hat. Auch das Sujet von *Der Tag des Opritschniks* könnte von Dugins Begeisterung für die Opričnina inspiriert sein. Er nennt die Anhänger seiner eurasischen Bewegung gerne Opričniki. Siehe für kurze Anmerkungen und weiterführenden Literaturhinweis Kap. 3.2.4.

392 Nach der Darstellung des „Voina Group Media Artist" bzw. „Voina Group Ideologist" – wie sich Aleksej Plucer-Sarno selbst nannte – gab es noch eine Gruppe von sympathisierenden Anarchisten, die die Türsteher am Hintereingang abfingen, einen Pulk von kostümierten Aktivisten, die eine Art Mini-Gay-Pride-Party an der nächsten Straßenecke gefeiert hätten, sowie eine als Nachbarschutzpatrouille/Junge Garde der Partei Einiges Russland getarnte Gruppe, welche die anrückende Polizei vom Restaurant, wo sie alles im Griff hätten, zu der Straßenecke mit „den Schwulen" weiterschickte, damit sie dort aufräumten. Inwieweit man der Dokumentation des sehr phantasievollen „Chef-Medien-Künstlers" trauen kann, ist allerdings fraglich.

https://doi.org/10.7788/9783412508364

am 22. Mai 2010 einen leuchtend blauen Eimer auf den Kopf und lief über ein in der Mitte der Straße geparktes Auto des Föderalen Wachschutzes FSO. Die Aktion knüpfte an eine Protestform gegen den inflationären Gebrauch von Blaulichtern durch Staatsbeamte und Ordnungskräfte an. Einige Wochen zuvor, am 13. April, war die „Obščestvo sinich vederok" („Gesellschaft der blauen Eimer") gegründet worden, die Autofahrer dazu aufrief, jeweils am 19. jeden Monats einen blauen Eimer auf den Dächern ihres Fahrzeugs zu befestigen, um so gegen den verkehrsbehindernden Missbrauch von Blaulichtern zu protestieren. Es überrascht nicht, dass angesichts der Konkretheit und Volkstümlichkeit des Sujets, der Film zu dieser Aktion mehrere Tage zu den beliebtesten im russischsprachigen Internet gehörte (vgl. Tab. 2).[393] Das Bild von Blind- und Tumbheit, das Ebnutyj („der Abgefuckte") erzeugte, indem er sich einen Eimer über den Kopf stülpte, ließ sich anscheinend recht gut auf die von ihm imitierte Gruppe beziehen, die anders als Polizei, Krankenwagen und Feuerwehr hauptsächlich ihres Status wegen über das Privileg verfügt, sich mithilfe eines Blaulichts den Weg durch die verstopften Straßen der Hauptstadt zu bahnen. Die Beamten, die es als legitim erachten, den anderen Autofahrern gegenüber privilegiert zu sein und das Verkehrschaos damit nur zu vergrößern, werden mittels der komischen, hysterischen Körperdrastik des „Vojna"-Aktivisten der Lächerlichkeit preisgegeben, der im Zuge des riskanten Überquerens des breiten und gut befahrenen Ufer-Prospekts immerhin mehrere Autos zum Bremsen zwingt und über ein Auto spaziert. Vielleicht handelte es sich bei der Aktion demnach auch unbewusst um die Wunscherfüllung eines Fußgängers in Moskau. Leonid Nikolaev wurde mit dieser Aktion schnell zum Aushängeschild von „Vojna" bzw. der Petersburger Fraktion dieser Gruppe.[394] Die Stilisierung des knabenhaft wirkenden, *verrückten* Nikolaev zu einer

393 Vgl. Ėpštejn 2012, 169 ff.

394 Im Februar 2010 beginnt der Prozess des Ausschlusses von den Moskauern Petr Verzilov und Nadežda Tolokonnikova, die nach Meinung Plucer-Sarnos bei der Verhaftung eines ukrainischen Art-Aktivisten eine mehr als unrühmliche Rolle gespielt haben sollen (vgl. Ėpštejn 2012, 48–61. – Plucer-Sarno 2010). Konkret geht es hier darum, dass Verzilov und Tolokonnikova die Verhaftung von Aleksandr Volodarskij – der in der Aktion *Ebis' za nacional'nuju kommissiju po morali (Ficke für die Nationale Kommission in Fragen der Moral)* mit einer Mitstreiterin vor dem ukrainischen Parlamentsgebäude Geschlechtsverkehr simuliert hatte, um gegen die übergriffige neue Gesetzgebung zum Schutz der öffentlichen Moral in der Ukraine zu protestieren – unterstützt haben sollen, um sie medial auszuschlachten. Zudem sollen sie den Verhafteten auch noch bestohlen haben. Wenn man jetzt nicht in die Frage der moralischen Qualitäten einzelner Helden des Protests einsteigen möchte, so ist an dieser Geschichte noch am ehesten interessant, dass die persönlichen Konflikte – die es freilich auch unter den sowjetischen Dissidenten zuhauf gab, die aber vor allem als Memoiren-Literatur ausgetragen wurden, deren Lektüre sich wohl kaum jemand außerhalb dieses Kreises antat – durch die medialen Gegebenheiten – die geringere narrative Zensur in der autobiographischen Selbstdarstellung im Web 2.0 gegenüber der Literatur – immer schon öffentlich sind. Das Szenige, Milieuhafte und Persönliche gewinnt eine große Bedeutung in der Selbstdarstellung

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

Führerfigur, der im Namen der Aktion zum Präsidenten berufen wird, erinnert übrigens stark an den ironischen „Personenkult" („Kul't ličnosti") um Dmitrij Pimenov, der in der Zeitschrift *RADEK* betrieben wurde.

(Zu δ – *sonstige*) Die Aktionen, die hier noch besprochen werden sollten und die sich nicht in die thematischen Hauptstränge einordnen lassen, sind *Pamjati dekabristov* und *Chuj v PLENu u KGB,* wobei die Aktionsbeschreibung für Letztere bereits am Anfang des zweiten Teils dieses Buchs erfolgte.

Pamjati dekabristov (Im Gedenken an die Dekabristen) zeigt die für Vojnas Poetik so typische Verbindung eines theatralen Geschehens mit einem zuerst schwer darauf zu beziehenden Titel, der sich nach einigem Nachdenken jedoch als eine Assoziation herausstellt, die mehrere, oft widersprüchliche Interpretationsmöglichkeiten eröffnet. Die Aktivisten von Vojna betraten am 6. September 2008 in großer Schar eine Filiale der Supermarktkette *Ašan* und simulierten dort (mithilfe einer alpinen Ausrüstung) eine Hinrichtung. Sie *erhängten* drei zentralasiatische Emigranten und zwei *Schwule*, von denen einer zusätzlich noch als *Jude* ausgewiesen war. Die Männer zentralasiatischer Herkunft wurden für ihre schauspielerische Tätigkeit bezahlt, während ein Aktivist und ein Sympathisant von „Vojna" in schriller Gay-Pride-Parade-Kluft Homosexuelle mimten. Was diese Aktion – abgesehen von der offensichtlichen Assoziation mit der Hinrichtung revolutionärer Adliger in den 1820er Jahren durch Zar Alexander I. – mit den Dekabristen zu tun hat, erschließt sich, wenn überhaupt – ähnlich wie in der Aktion im Biologischen Museum – nur durch den Slogan auf einem Transparent, das während der Aktion zum Einsatz kam: Auf einem regenbogenfarbigen Hintergrund stand „Pestel' na chuj ne upal!" („Pestel' ist nicht auf den Schwanz gefallen!") geschrieben.[395] Pestel' gilt als radikalster Protagonist der Dekabristen, ihm wird der Ausspruch zugeschrieben: „Was ich gesät habe, wird sprießen, und es wird später unbedingt aufgehen."[396] Zumindest der Legende nach soll Pestel' dies vor seiner Hinrichtung gesagt haben, sodass man davon ausgehen kann, dass „Vojna" Pestel's Prophezeiung und das Vermächtnis der Dekabristen in Bezug zur gegenwärtigen Situation zu setzen suchte. Die Formulierung

und beeinträchtigt die Universalität der politischen Botschaft vielleicht stärker als damals. Wie viele Menschen wussten etwa, dass Iosif Brodskijs Verhaftung erfolgte, weil er aus Moskau, wo er ausharren wollte, bis die Petersburger Kampagne gegen ihn verebben würde, zurückkehrte, weil ein guter Freund in dieser Zeit mit seiner Freundin Marina anbändelte (vgl. Štern 2001, 106 f.)? Hätte es damals schon das *LiveJournal* gegeben, hätte dies wohl jeder Interessierte am Tag nach der Verhaftung Brodskijs im Blog von Ljudmila Štern lesen können.

395 Pavel Pestel' war der Kopf der radikalsten Geheimgesellschaft der Dekabristen, der *Južnoe obščestvo* (Südliche Gesellschaft). Die Gruppe hatte Zarenmord und revolutionäre Diktatur in ihr Programm aufgenommen.

396 „Что посеял, то и взойти должно и взойдёт впоследствии непременно".

aus der russischen Fluchsprache (mat) „ne upal na chuj“ kann in diesem Zusammenhang bedeuten: Pestel’ hat nicht ins Schwarze getroffen – d.h. seine Prophezeiung ist nicht aufgegangen. Anstelle der Revolution und der Befreiung des russischen Volks ist die Gegenwart demnach von Pogromen gegen Minderheiten geprägt.

Gut ein Jahr vor der Aktion, am 12. August 2007, hatte ein 24-jähriger Bewohner der südrussischen Stadt Majkop einen Videofilm mit dem Titel *Hinrichtung eines Tadschiken und eines Dagestani* ins Netz gestellt, in dem vor dem Hintergrund einer Hakenkreuzfahne einem Mann dagestanischer Herkunft mit einem Messer der Kopf abgeschnitten wird, während ein anderer Mann angeblich tadschikischer Herkunft erschossen wird. Diese Hinrichtungsvideos stellten sich als authentisch heraus, eines der Opfer konnte identifiziert werden. Der junge Mann, der den Film ins Netz gestellt hatte, beteuerte, nichts mit den Tätern zu tun zu haben, die die Hinrichtung im Namen der Nationalsozialistischen Partei der Rus *(Nacional-socialističeskaja partija Rusi)* durchgeführt hatten, wurde allerdings wegen Verbreitung extremistischen Materials zu einem Jahr Arbeitslager verurteilt (man beachte: die Hälfte des Strafmaßes für Tolokonnikova und Alechina!). Auf der Seite der mittlerweile als extremistisch verbotenen Bewegung gegen illegale Immigration *(Dviženie protiv nelegal’noj immigracii)* wurde in Bezug auf die Aktion von „Vojna“ in einem Artikel begrüßt, dass nun auch Anarchisten gegen Immigranten auftreten.[397] Oleg Vasil’ev, das zu diesem Zeitpunkt sehr aktive Mitglied von „Vojna“, das während der Aktion eines der homosexuellen Opfer spielte, zeigte sich überrascht von diesem unerwarteten Zuspruch von rechtsextremistischer Seite, verteidigte die Aktion aber in ihrem Potenzial, Diskussionen auszulösen und zu polarisieren.[398] Bemerkenswert an dem rechtsextremen Kommentar ist im Übrigen auch, dass die Künstlergruppe „Vojna“, wohl aufgrund ihrer einfachen Strategien der Delegitimierung der Staatsmacht, einfach als eine politische Gruppe von „Anarchisten“ wahrgenommen wird – eine Bezeichnung, die auf die Gruppe RADEK – die wohl insgesamt stärker mit Anarchisten kollaborierte – so nicht angewendet wurde, auch wenn Degot’ die „zutiefst anarchische, ziellose und destruktive Bewegung“ der Aktionen von RADEK kritisierte.

Zurück jedoch zur Interpretation der Aktion im Supermarkt. Der Umstand, dass die Aktion in LGBT-Kreisen ebenfalls mehrheitlich als gelungen begrüßt wurde[399], deutet schon an, dass in Intelligencija-Kreisen das Verfahren der subversiven Affirmation in der

397 Ein – zumindest für Sarkastische – lustiges Detail in Ėpštejns Wiedergabe der Kommunikation der Rechtsextremen ist, dass sie die Supermarktkette Ašan wohl wegen der lautlichen Qualität des Namens als „čurka-magazin“ („Kanaken-Geschäft“) identifizierten, obwohl es sich bei „Ašan“ um die kyrillische Umschrift von „Auchan“ handelt, einer aus Frankreich stammenden Verbrauchermarktkette, die zu den Größten am Weltmarkt gehört (Ėpštejn 2012, 120).

398 Vgl. ebd., 120.

399 Vgl. ebd., 114 ff.

Aktion identifiziert wurde. Auch wenn die inkompetente Rezeption, die Interpretation der Aktion als extremistisch, zu Gewalttaten gegen Minderheiten auffordernd, als ganz und gar nicht intendiert zurückgewiesen werden kann, bleibt doch die Frage, was die Aktion eigentlich bezweckte. Wenig Klarheit brachte diesbezüglich der Autorkommentar von Oleg Vorotnikov, im Gespräch mit Plucer-Sarno:

> Der offizielle Titel der Aktion „Im Gedenken an die Dekabristen" lautet abgekürzt „PėDė". Das zentrale Thema in unserer Aktion sind die Dekabristen. Das Haupt-Motto – „Pestel' hat nicht ins Schwarze getroffen!" – bedeutet, dass die Ideen des russischen Patrioten heute vergessen sind. Unter den von uns Erhängten sind drei südländische Gastarbeiter, die die Mitglieder der Südlichen Gesellschaft der Dekabristen symbolisieren, die zwei anderen symbolisieren die Nördliche. Diese Konstellation lag vor bei den fünf hingerichteten Dekabristen. Gleichzeitig stehen die Gastarbeiter für die Sklaven, d.h. die leibeignen Bauern, und die Schwulen für das liberale Prinzip der Dekabristen mit ihrem unklaren und, vielleicht im russischen Kontext sinnlosen, Wunsch nach einer Verfassungsstruktur anstelle einer Monarchie. Die Monarchie in der einen oder anderen Form ist das Schicksal Russlands. Außerdem treten wir freilich für die Verteidigung der russischen traditionellen, moralisch-ethischen Werte auf, die heute ohne großen Widerstand zerstört werden. Das Fernsehen ist voll von moralisch korrumpierten, wurzellosen Kosmopoliten und Homos. Man bezichtigt uns der Amoralität, dabei stellen wir nur diese äußerst unmoralische Gesellschaft dar und richten sie symbolisch hin. Diese Gesellschaft billigt insgeheim die Sklavenarbeit und die Homosexualität/Päderastie. Und wir sind froh über die Wiedergeburt des russischen Imperiums, die in vollem Gange ist. Wir begrüßen unsere Brüdervölker, die Osseten und Abchasier! Das Volk braucht eine starke Hand. Der Liberalismus, wenn man darunter das versteht, was in den 1990er Jahren war, hat Russland nichts Gutes gebracht.
>
> Официальное название акции: "Памяти декабристов", сокращенно –"ПэДэ". Центральной в нашей акции является тема декабристов. Главный лозунг – "Пестель на хуй не упал!" – означает, что сегодня идеи русского патриота забыты. Среди повешенных нами – трое южан-гастарбайтеров, которые символизируют членов Южного декабристского общества, двое – Северного. Такой расклад был и у казненных пятерых декабристов. Одновременно «гастеры» изображают роль рабов – крепостных крестьян, а геи – либеральное начало в декабристах, с их смутным и, возможно, бессмысленным в российском контексте желанием построить конституционный строй взамен монархии. Монархия в той или иной форме – это судьба России. Кроме того, конечно, мы хотели выступить в защиту русских традиционных морально-этических ценностей, которые сегодня стремительно разрушаются. ТВ просто забит моральными разложенцами, безродными космополитами и гомиками. Нас обвиняют

https://doi.org/10.7788/9783412508364

> в аморальности, а на самом деле мы изображаем и символически казним это самое аморальное общество, тайно одобряющее рабский труд и педерастию. И мы рады возрождению российской империи, которое идет полным ходом. Мы приветствуем братские народы Осетии и Абхазии! Народу нужна твердая рука. Либерализм, если под ним понимать то, что было в 1990-х – не дал России ничего хорошего.[400]

Selbst Ėpštejn, Autor der einzigen Monographie über „Vojna“, vermag nicht eindeutig zu sagen, ob diese Tirade ernst gemeint, oder lediglich Fortsetzung des Maskenspiels ist.[401] Nimmt man diese Worte für bare Münze, so würde die Gesellschaft in dieser Aktion moralisch hingerichtet, weil sie die Ausbeutung von Brüdervölkern sowie die Homosexualität akzeptiert, und Vorotnikov wäre dann in der Nähe des konservativen Revolutionärs und eurasistischen Ideologen Aleksandr Dugin und seiner Bekämpfung der Globalisierung mit traditionalistischen Wertordnungen anzusiedeln.[402] Gegen diese Deutung spricht indes die Teilnahme Tolokonnikovas an der Aktion, die vier Jahre später mit Pussy Riot eine Künstlergruppe gründen sollte, die sich explizit für die Rechte sexueller Minderheiten einsetzt. Man kann zwar in Vorotnikovs Autorkommentar eine Fortsetzung des Maskenspiels erkennen und die Aktion dementsprechend als Protest gegen Xenophobie *und* Homophobie auffassen. Es erscheint aber adäquater, wie Ėpštejn auf die ideologische Unwägbarkeit der Aktion hinzuweisen. In der Rezeption des Kunst-Aktivismus wird die oppositionelle Haltung gegenüber der Regierung und den sie tragenden gesellschaftlichen Mainstream immer schon vorausgesetzt. Das Verfahren der subversiven Affirmation ist jedoch oft sehr interpretationsoffen, und worin die ideologische Opposition von *Im Gedenken an die Dekabristen* eigentlich besteht, ist bei genauerem Hinsehen äußerst unklar. Der Wunsch nach einer harten Hand im Regieren des russischen Vielvölkerstaats ist in Russland mehrheitsfähiger als eine rassistische, nazistische Aussage (wie das Hakenkreuz im echten Hinrichtungsvideo), und wer, wenn nicht Putin, ist der vielversprechendste Kandidat für die Durchführung der Mission der *harten* Hand! Sollte also die *Aktion* „Vojna“s zusammen mit Vorotnikovs Autorkommentar mittels subversiver Verfremdung eine Kultur der Rechtfertigung fremdenfeindlicher Gewalt aus der Mitte der Gesellschaft, dem regierungstreuen Teil der Bevölkerung, anprangern? Dies erscheint mir als die wahrscheinlichste Deutung der Aktion, aber dass „Vojna“ von Rezipienten mit wenig Expertise missverstanden wurde, ist wirklich nicht verwunderlich.

Weniger zweideutig ist die Aktion *Chuj v PLENu u FSB (Schwanz, in Gefangenschaft beim FSB)* der Petersburger Fraktion von „Vojna“. Die Herausforderung der Macht-

---

400 Plucer-Sarno 2008.

401 Vgl. Ėpštejn 2012, 120.

402 Vgl. zur Ideologie Dugins das Kap. 3.2.4.

https://doi.org/10.7788/9783412508364

haber durch die Künstler gewinnt hier – wie oben argumentiert wurde – eine schon fast monolithische, ikonische Monumentalität, in der ideologische Momente kaum interessieren. Die Aktion ist nicht mehr und nicht weniger als eine „Kriegserklärung" an die Adresse des mächtigen Geheimdienstes FSB.

Man kann darüber streiten, wie sinnvoll eine solche Kriegserklärung ist. Wenn sich „Vojna" mit dieser Aktion der Sympathie weiter Teile der Bevölkerung sicher sein konnte – einer Sympathie, die Leonid Nikolaev selbst auf der Polizeistation entgegenschlug[403] –, dann deswegen, weil die Aktion ein genialer Einfall ist, der leicht verständlich, symbolisch effektiv und kaum als gesetzeswidrig zu bezeichnen ist. Nikolaevs Festsetzung endete schnell mit der Verurteilung für eine geringe Ordnungswidrigkeit[404], nachdem das Gericht beschlossen hatte, dass die Brücke durch die aus Kanistern auf den Asphalt gegossenen Farbe keinen Schaden erlitten hatte. Mit der Aktion *Dvorcovyj perevorot* wurde die Grenze der Illegalität dann allerdings überschritten. Trotz der Solidaritätsbekundung des Staatlichen Zentrums für Zeitgenössische Kunst (GCSI), das während des Ermittlungsverfahrens gegen Vorotnikov und Nikolaev in einer intern äußerst umstrittenen Entscheidung 2011 „Vojna" den Preis Innovacija für *Chuj v PLENu u FSB* zusprach, war die Solidarität in russischen Künstlerkreisen begrenzt. Auch die Bürgerrechtler wurden, wie es häufig bei solchen Aktionen passiert, in eine Double-Bind-Situation gedrängt. Denn der Wille in Teilen der Exekutive, die Künstler für die *symbolische,* politische Geste hart zu bestrafen, führt zur Heranziehung eigentlich wenig bis gar nicht passender Straftatbestände, die ein höheres Strafmaß ermöglichen, insbesondere, weil das Strafmaß für Ordnungswidrigkeiten in Russland aufgrund des legislativen Reformrückstaus oft lächerlich gering ist. Gegen diese überzogene Kriminalisierungsabsicht wird ein Bürgerrechtler dann Einspruch erheben wollen. Trotz dieser notwendigen Solidarität mit den Künstlern gegen die staatliche Willkür können an Rechtsstaatlichkeit interessierte Aktivisten jedoch eigentlich keine illegalen Aktionsformen begrüßen, denn wenn – wie im Falle einer offensichtlich strafbaren Handlung wie *Dvorcovyj perevorot* – eine Einstellung des Verfahrens erwirkt werden kann, so handelt es sich in gewisser Weise um einen Pyrrhussieg, weil so auch die Autonomie der Justiz von der Politik überschritten wird. Dieses Problem gehört in einen Komplex von Fragestellungen darüber, wie sinnvoll der *Krieg* ist, den „Vojna" gegen die Staatsorgane führt bzw. wie effektiv „Vojna"s Waffen, die aktionistischen Strategien, sind. Diese Fragestellungen wurden und werden im künstlerischen Feld eifrig diskutiert.

403 Vgl. Plucer-Sarno 2010b.
404 Vgl. Ėpštejn 2012, 183.

2.4.3 Ordnungsrufe von avantgardistischer Seite? Die Debatte um „Vojna“ im künstlerischen Feld

Die interessante Debatte um „Vojna“ fand nicht in der allgemeinen Medienöffentlichkeit statt – die sich auf recht grundsätzliche Art und Weise mit dem Problem herumschlug, ob die Tätigkeit von „Vojna“ eigentlich Kunst zu nennen sei –, sondern im Feld der zeitgenössischen Kunst. Insbesondere die (ehemaligen) Vertreter der in einem weiteren Sinne linken, avantgardistischen Positionierungen im künstlerischen Feld verfügen über die Begrifflichkeiten, um das Phänomen „Vojna“ differenziert zu diskutieren. Dabei zeigen diese Debatten auch, wie weit sich die avantgardistischen Positionen inzwischen ausdifferenziert haben. Deren Vertreter debattieren nicht subjektiv oder willkürlich über „Vojna“, sondern gemäß ihren eigenen Positionierungen und Laufbahnen im künstlerischen Feld. Hier wird im Folgenden insbesondere auf die ausführlichen Stellungnahmen zu „Vojna“ durch Anatolij Osmolovskij und Dmitrij Vilenskij (von Chto Delat) eingegangen. Stein des Anstoßes war dabei die Verteidigung von „Vojna“ durch Andrej Erofeev, der angesichts des Ermittlungsverfahrens gegen die inhaftierten Aktivisten Vorotnikov und Nikolaev eine milde, lediglich symbolische Strafe forderte, die sowohl dem verschwindend geringen Schaden, der tatsächlich entstanden war, als auch dem künstlerischen Charakter der Aktion angemessen wäre. Erofeev betonte dabei den antiinstitutionellen Charakter der Gruppe, der ihre Aktivität besonders schwermache. Er hebt die besondere Schutzlosigkeit des Internet-Aktionismus dieser Außenseiter hervor, selbst im Vergleich zu den Vorläufern des *Moskauer Aktionismus:*

> Die Performances von „Vojna“ jedoch sind ganz schutzlos – ohne das Dach oder das Emblem einer Institution, ohne die Worte der Kritiker, ohne die Unterstützung von Trauben von Schaulustigen, ohne auktorialen Lyrismus oder Humanismus.
>
> Но вот перформансы Войны ничем не защищены – ни крышей и логотипом институции, ни словами критиков, ни поддержкой толпы зевак, ни авторским лиризмом и гуманизмом.[405]

„Vojna“ würde sich einer einfachen und oft vulgären Sprache bedienen, um die Kraft und Massenwirksamkeit der Aussagen zu sichern. Während Erofeev als Beispiel für eine autoritative Figur des solidarischen Teils im künstlerischen Feld den Mitbegründer der wichtigsten konzeptualistischen Aktionskunst-Gruppe, Andrej Monastyrskij, anführt,

405 Erofeev 2010.

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

hebt er rezeptionsseitig insbesondere den Zuspruch hervor, den „Vojna“ vom einfachen Bürger, ja Spießbürger erfahre:

> […] all das begeistert die Mehrheit unserer Mitbürger, insofern anschaulich die Ohnmacht, die Torheit, die Dummheit, die Feigheit der Polizei, die Frechheit der Beamtenschaft vorgeführt wird. Mehr noch, die Performances von „Vojna“ schenken dem passiven und schlaffen Spießbürger die Freude, Zeuge von Racheakten zu werden, von prägnanten, emotional überhitzen Handlungen, von Antworten auf die Willkür der Macht, von denen die Gesellschaft nur träumen kann.

> […] всё это приводит в восторг большинство наших сограждан, поскольку наглядно демонстрирует бессилие, нерасторопность, глупость, трусость милиции, наглость чиновничества. Но еще перформансы Войны дарят пассивному и размякшему российскому обывателю радость лицезреть акты возмездия, яркие, заряженные перегретыми эмоциями действия, которыми общество мечтало бы ответить на произвол властей.[406]

Im deutlichen Gegensatz zur solidarischen Stellungnahme von Erofeev stehen die sehr abschätzigen Urteile, mit denen die maßgeblichen Vertreter des Moskauer Aktionismus und insbesondere Osmolovskij ihre jungen Nachfolger abstraften. Um diese Position zu verstehen, muss man die Laufbahnen der Älteren in dem sich entwickelnden künstlerischen Feld seit der Jahrtausendwende betrachten. Stellten die 1990er Jahre eine ökonomisch schwierige Zeit für Newcomer dar, gab es nun dennoch eine Reihe von interessanten Institutionen der zeitgenössischen Kunst. Hinzu kam, dass das internationale Interesse an Kunst aus Russland generell recht groß war. Die Institutionalisierung der Kunst – sowohl durch staatliche als auch durch etablierte Marktakteure – übte zudem einen großen Kommerzialisierungsdruck auf die Kunst aus. Der anschaulichste Ausdruck hierfür ist die 2007 erfolgte Konzentrierung der bekannten Galerien Moskaus (XL, Ajdan, Ridžina, Gel’man) auf einem ehemaligen Brauereigelände in der Nähe des Kursker Bahnhofs. Der Umzug der Galerien aus den Nachbarschaften, in denen sie sich entwickelt hatten, in das Galerienquartier Vinzavod spricht einerseits für die Professionalisierung des Kunstbetriebes. Andererseits wird der Kunst, die hier neben schicken Cafés und Designgeschäften untergebracht, die nur für die Eliten der Stadt erschwinglich sind, ein deutlicher Platz in einem kommerzialisierten Stadtraum zugewiesen. Viktor Miziano – der vielleicht kompromissloseste russische Kurator, dessen Einfluss auf den künstlerischen Prozess in Russland jedoch in den 2000er Jahren merklich nach-

406 Ebd.

https://doi.org/10.7788/9783412508364

ließ – spricht von einer paradoxen Situation. Während die Klagen in den 1990er Jahren groß waren, der künstlerische Prozess jedoch interessant und an den westlichen angeschlossen, sei in den 2000er Jahren eine Selbstzufriedenheit im Kunstbetrieb eingetreten, in der man sich über die eigene Provinzialität und Zweitrangigkeit hinwegtäuschte.[407]

Betrachtet man das Schicksal des Dreigestirns des Moskauer Aktionismus, so möchte man fast einen begabten Screenwriter hinter den höchst paradigmatischen Werdegängen von Osmolovskij, Brener und Kulik vermuten. Kulik wird zum Eventmanager im Zuge der Kommerzialisierung der Kunst für eine neu entstehende urbane Mittelschicht.[408] Aleksandr Brener wiederum wählt den Weg der Absage an die Kunst. Seit er seine Lebenspartnerin, die österreichische Künstlerin Barbara Schurz, kennengelernt hat, reist er mit ihr durch die Welt, vor allem aber durch Westeuropa, beleidigt und attackiert mehr oder weniger wichtige Vertreter des Kunst-Establishments, sabotiert Kunst-Events, wobei er immer öfter seine Fäkalien zum Einsatz bringt. Das Skandalisieren verlor während dieses Jahre währenden Nomadisierens immer mehr den performativen Charakter, es verstetigte sich zu einem Zug von Breners Habitus – es wurde nonspektakulär. Breners wichtigste ethische Maxime entnimmt er dem Werk des einzelgängerischen Dichters

407 Der Kurator im Gespräch mit dem Verfasser im Juli 2010.

408 Kulik wurde 2007 zum Kurator von *Verju (Ich glaube),* dem oben bereits erwähnten „Projekt künstlerischen Optimismus'" (Vinzavod 2007: „Proekt chudožestvennogo optimizma"), der ersten Ausstellung großen Maßstabs im neuen Kunstquartier Vinzavod. Der Galeriekomplex pries sich so selbst als idealen Ort für eine Präsentation von Kunstwerken, „erfüllt von sakralem Inhalt und einem hohen Grad an Aufrichtigkeit" (ebd.: „[…] наполненных сакральным содержанием и высокой степенью искренности"), zusammengetragen durch den mittlerweile weitgereisten, insbesondere von der Spiritualität fernöstlicher Kulturen beeindruckten Kurator Kulik. Angesichts der Konjunktur der New-Age-Kultur und des Wiedererstarkens des orthodoxen Glaubens – Phänomene, die in der dissidentischen Kultur seit den 1970er Jahren ihre Vorbereitung gefunden hatten – war der Erfolg der Ausstellung vorprogrammiert. Die optimistisch formulierte Absicht, „mit jedem Menschen in einen unmittelbaren emotionalen Kontakt zu treten" (ebd.: „[…] перейти к прямому эмоциональному контакту с каждым человеком"), entspricht der kuratorischen Ausrichtung Kuliks gemäß wohl weniger dem Bedürfnis des Kunstpublikums als dem der hauptstädtischen Mittelschicht, vor allem ihrem Unterhaltungsbedürfnis. Dies zeigte sich auch deutlich, als der Kurator Kulik 2010 das traditionsreiche Land-Art-Festival Archstojanie am ca. 200 Kilometer von Moskau entfernten Weiler Nikola-Lenivec umkrempelte und unter dem Titel „Die neun Schlüssel des Labyrinths: Wald-Liturgie" („Devjat' ključej labirinta: Lesnaja liturgija") eine mythisierte Raumwahrnehmung anstrebte (vgl. Meindl 2010). Da Kulik sich, wie oben beschrieben, schon in seiner Kuratortätigkeit für die Ridžina-Galerie in der ersten Hälfte der 1990er Jahre als Event-Manager der Neuen Russen empfohlen hatte, erscheint seine Entwicklung nur konsequent. Kulik bedurfte deutlich seiner Frau Mila Bredichina zur theoretischen Begleitung seines animalistischen Projekts, seine Popularität dürfte hingegen größtenteils in der perfektionistischen, detailversessenen Ausführung seiner effektvollen Performances begründet sein. Seine eher polemischen Äußerungen zu „Vojna" im TV-Sender Dožd' sind kaum aufschlussreich (vgl. Plucer-Sarno 2012a).

Henri Micheaux (1899–1984) – sie bestehe in einem Scheitern, das keine Spuren hinterlässt.[409] Es ist dies Breners Antwort auf eben das Problem, das oben beschrieben wurde: auf die Auflösung der Kunst in der Gesellschaft des Spektakels. Als einzig mögliche Strategie politischen Widerstands bleibe lediglich die spurenlos-flüchtige „befreiende Geste" („osvoboditel'nyj žest")[410]. Diese Habitualisierung des Widerstands – so mag man kritisieren – führt indes zu einer zunehmenden Entpolitisierung, denn Breners hysterischer Kontrollverlust scheint so oft lediglich eine Reaktion auf ein alltägliches Hindernis, auf eine beliebige Einschränkung des Lustprinzips zu sein, mit der die Realität aufwartet.[411] Um die Durchsetzung einer bestimmten Repräsentation der Welt – der Universalisierung einer Sichtweise, die einer bestimmten Position in dieser entspricht –, geht es dieser messianistischen Welt-Verneinung kaum noch.

Anatolij Osmolovskij hatte sicherlich die komplexeste Entwicklung in den 2000er Jahren. Nach dem Ende seiner aktionistischen Phase mit dem Ausstieg aus dem RADEK-Zusammenhang, kündigte der Künstler in *Neskol'ko tezisov nonspektakuljarnogo iskusstva (Einige Thesen zur nichtspektakulären Kunst)*[412] eine Kunstpraxis an, die sich der Konsumierbarkeit und medialen Verwertung weitgehend verweigern sollte. *Kritisch* ist eine solche Kunst in erster Linie dann, „wenn eine präzise markierte Problematik der Zeitgenossenschaft sich nicht so sehr auf der Ebene der Botschaft, der Message, als vielmehr auf der Ebene der Form, der inneren Konfiguration manifestiert"[413]. Somit sei sie „eine der Erscheinungen mikropolitischer Tätigkeit"[414]. Osmolovskij widmet sich in der Folge zunehmend der „Schöpfung überzeugender plastischer Objekte"[415], d.h. objektorientierter abstrakter Kunst, die zur Ausstellung in Galerien und Museen geeignet ist. Für die von Kulik kuratierte Ausstellung *Verju*, in der Folge auch für die Documenta 12 und die von Gel'man kuratierte Permer Ausstellung *Russkoe Bednoe* (*Das russische Arme,* d.h. russische Arte Povera) arrangierte er überdimensionierte, an die bombastischen Alltagsgegenstände der Pop-Art erinnernde Brotscheiben. Diese aus Holz gefrästen und mit goldbrauner Farbe auf alt und wertig getrimmten Objekte erinnern in ihrer der *chaotischen* Oberfläche von Brotscheiben widersprechenden Symmetrie auch

409 Vgl. Baskova 2015, 279.
410 Ebd.
411 Ebd., 334.
412 Osmolovskij 2002.
413 Vgl. Osmolovskij 2002: „ […] когда точно обозначенная проблематика современности проявлена не столько на уровне послания, месседжа, сколько на уровне формы, внутренней конфигурации."
414 Ebd.: „одно из проявлений микрополитического действия". Die geschlossenste Erzählung Osmolovskijs über diese Periode findet sich in Baskova 2015, 89-99.
415 Meindl 2010d.

https://doi.org/10.7788/9783412508364

an Rorschachtests. Zum anderen denkt man an sakrale Objekte: wegen ihrer archaisch anmutenden Schlichtheit, aber auch und vor allem durch ihre Gruppierung gleich Ikonen in der Ikonostase.[416] Die Anfertigung derartiger Objekte erfordert einen hohen industriell-technischen Standard, was Čubarov wohl zur oben bereits wiedergegebenen Kritik veranlasst hat, der Künstler verhalte sich wie ein Kleinkapitalist, der mangels handwerklicher Fertigkeiten Objekte fertigen lasse, um sie mit seinem in den wilden Zeiten – also den 1990er Jahren – der ursprünglichen Akkumulation erworbenen Markennamen zu versehen. Trotz oder gerade wegen seiner Abwendung von der radikalen Aktionskunst fühlt sich Osmolovskij der marxistischen Tradition in ihrer Ausprägung durch Theodor Adornos Denken künstlerischer Autonomie verbunden.[417] Entgegen einer vermeintlich postmodernen Ahistorizität, die alles als erlaubt ansieht, propagiert Osmolovskij, dass ein Marxismus in der Kunst Rimbauds Forderung „Man muss absolut modern sein" entsprechen müsse[418], d.h. dass die Notwendigkeit, sich innerhalb einer sich fortschreibenden Geschichte der Kunst, kritsch zu positionieren, nicht aufgegeben wird.

Gerade einige Linke im akademischen und künstlerischen Feld empfinden Osmolovskijs vermeintliche 180-Grad-Wendung von der Radikalen zur reinen Kunst als beschämend. Retrospektiv, mit Blick auf seine besondere künstlerische Laufbahn, wird ihnen Osmolovskij zum roten Tuch. Die Definition eines falschen Revolutionärs durch Bourdieu drängt sich aus diesem Blickwinkel auf:

> The literary and artistic fields have always known those false revolutionaries who begin their career with brilliant ruptures, especially on the political terrain, only to wind up in the most profound conformism and academism, and who make life doubly difficult for the true innovators. In their ultra-radical phase, they "attack" the true innovators from the left as tepid and timorous, therefore as conformists; then in their conservative phase – that is, after their about-face – they "attack" the innovators from the Right as being implacable and beyond rehabilitation, all the while describing their own disavowals as attestations of intellectual freedom.[419]

Ob der Konformismusverdacht damit nun erhärtet wird oder nicht, Osmolovskij hat seiner Meinung nach mit seinen linken Ansichten nicht gebrochen, sie lediglich relativiert. Auf der Berlinale 2013 trat Osmolovskij als Produzent von Svetlana Baskovas

416 Vgl. Osmolovskij 2010ff.d.
417 Vgl. Čechonadskich 2015.
418 Vgl. Gutov 2010, 129, 157. – Vgl. Meindl 2012a.
419 Bourdieu/Haacke 1995, 14.

For Marx (Za Marksa)[420] auf – einem Spielfilm, in dem es um den heroischen Versuch einiger Arbeiter geht, in einem Stahlwerk in einer heruntergekommenen provinziellen Industriestadt in Russland eine unabhängige Gewerkschaft aufzubauen. Mit der Produktion dieses Films, auf den er offensichtlich einigen künstlerischen Einfluss nahm, ohne die Entscheidungskompetenzen der Regisseurin einzuschränken, positioniert sich Osmolovskij tatsächlich stärker in der Nähe von bzw. in Konkurrenz zu Filmen von Chto Delat, die offensichtlich einen gewissen Einfluss auf *For Marx* ausübten, obwohl Osmolovskij und Chto Delat eine kleine Fehde verbindet. Osmolovskijs vielfältige Tätigkeit – darunter die Gründung des Instituts Baza, an dem er und andere Kunstschaffende Vorträge halten und das auch die gleichnamige Zeitschrift herausgibt – spricht dafür, dass man Osmolovskijs Position in ihrer Komplexität nicht unterschätzen sollte. Eine Tendenz jedoch, sich mehr auf formale Probleme der Kunst zu konzentrieren und politisch in diesem Zusammenhang überhaupt durch kritisch zu ersetzen, kann konstatiert werden.

Gemäß seiner neuen, stärker integrierten Position im künstlerischen Feld kritisierte Osmolovskij in seinem Aufsatz über „Vojna“ 2010 die Neulinge als Bereiter eines zweiten Aufgusses des Moskauer Aktionismus. Letzterer habe, überzeugt von der Notwendigkeit der Entgrenzung der Kunst hin zum Leben, ein Kommunikationsregime eingeführt, welcher verworfene menschliche Handlungen nicht Gegenstand ethischer Urteile, sondern spitzfindiger ästhetischer Rechtfertigungen werden ließ. Dabei sei eine solche ästhetische Kommunikation, die eine ethisch-politische ersetzte, eigentlich gewaltförmig. Osmolovskij nimmt die oppositionelle Kunst davon nicht aus. Erofeev und Samodurov machten eine „aufsehenerregende Ausstellung“ (Osmolovskij 2010a: „sdelaet vyzyvajuščuju vystvaku“ – gemeint ist *Zapretnoe iskusstvo*) und geistesschwache Rowdys im Dunstkreis der Kirche antworteten mit einem Pogrom. Bezeichnend sei, dass diese Rowdys ihr Randalieren dann ebenfalls als Performance bezeichneten.[421] Der Moskauer Aktionismus sei zu seiner Zeit zeitgemäß gewesen, habe aber die ästhetische Verschleifung der Politik als Sackgasse aufgewiesen. Osmolovskij besteht nunmehr auf einen gewissen Abstand zwischen politischer und ästhetischer Poetologie. Vom künstlerischen Standpunkt aus seien die Aktionen von „Vojna“ – so Osmolovskij, der eine Kunst ohne diskursive Rechtfertigung verlangt („iskusstvo bez opravdanij“)[422] – feige aufgrund ihrer Instrumentalisierung der Politik. Vom politischen Standpunkt aus sei ihre Praxis

420 Der Filmtitel verweist in der Bedeutung „Für Marx“ auch auf ein Buch von Althusser, der russische Titel kann allerdings auch mit „Nach Marx“ übesetzt werden – eine für Osmolovskij wichtige Polysemie (2013, 6).

421 Vgl. Gabowitsch 2013, 202.

422 Vgl. Gutov 2012, 54.

jedoch defizitär, weil die Gruppe ein reelles Programm und eine Strategie im politischen Kampf vermissen lasse. Etwas genauer betrachtet, verhalte es sich mit „Vojna“ sogar genau umgekehrt zu den Moskauer Aktionisten. Diese hätten mittels einer Art „Nicht-Kunst“ („neiskusstvom“)[423] auf dialektischem Wege eine wirkliche Kunst angestrebt, die einen Einbruch in die Politik darstellen sollte. „Vojna“ hingegen bewege sich in der politischen Sphäre. Ohne dass ihre Tätigkeit dabei auch nur künstlerische Spuren zeigen würden, verlangten die „Vojna“-Leute zudem indirekt noch Anerkennung vom künstlerischen Feld, an dessen Rand sie sich stellten. Künstlerische Aussagen bedürften einer gewissen Universalität und müssten sich in die Geschichte ihres Felds einschreiben. In diesem Sinne könnte man lediglich die „Vojna“-Aktion *Chuj v PLENu u FSB,* und auch diese nur eingeschränkt, als künstlerisch bezeichnen, weil hier auf Osmolovskijs eigene Aktion *Ė.T.I.-Text* von 1991 Bezug genommen würde. Mit dem Westen als Kontrastfolie – wo es zwar am Rande von antiglobalistischen Demonstrationen karnevaleske Straßenkunst gebe, deren Macher aber nicht von Museen eingeladen würden – benennt Osmolovskij gesellschaftliche Faktoren, die für die russische Verwischung der Grenzen von Kunst und Politik verantwortlich seien. Das Defizit an künstlerischen und Bildungsinstitutionen – Osmolovskij fordert unentwegt ein Museum der zeitgenössischen Kunst in Russland – würde das Urteilen über Kunst den Journalisten überlassen. Der nach wie vor halbkomatöse Zustand des russischen Staats lasse alte Funktionsweisen des wiedererwachten juridischen Systems und der „Meinungen des ‚Volks‘“ („mnenija ‚naroda‘“)[424] zu. Dieser Zustand, nicht die vielzitierte Machtvertikale, sei somit die eigentliche Voraussetzung für die Hatz auf die Künstler.

Osmolovskij schrieb diesen kritischen Artikel noch während des laufenden Ermittlungsverfahrens gegen „Vojna“, eine Folge der Aktion *Dvorcovyj perevorot.* Er rechtfertigt diesen zeitlichen Zusammenfall schon eingangs damit, dass Kunst eine zu ernste Sache sei, um sie als Deckmäntelchen gegen die Konsequenzen von politischen oder kriminellen Handlungen zu instrumentalisieren. In dieser Verteidigungsstrategie nehme man implizit Künstler als voll verantwortliche Subjekte nicht ernst. Er geht zu diesem Zeitpunkt davon aus, dass die „Vojna“-Aktivisten eine Haftstrafe erhalten werden, weil es sich kein Staat gefallen lassen könne, dass man öffentlich offenkundige Straftaten begehe. Verantwortung für die Haftstrafen dieser jungen Menschen müsste vor allem die Intelligencija tragen, deren Beifall jene im Gefängnis bezahlten. Die russische Intelligencija sei zynisch, weil sie die Kunst – und damit der Logik der Argumentation gemäß auch die Politik – „als leichte Unterhaltung“[425] missbrauche. Osmolovskij geht

423 Osmolovskij 2010a.

424 Ebd.

425 Osmolovskij 2010a: „в качестве несерьёзного развлечения“.

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

mittlerweile sogar so weit, den Kunstaktivismus nachdrücklich als ein reelles Hindernis auf dem Weg zur Ausbildung einer effektiven Opposition zu sehen, die für die Regierung ein tatsächliches Drohpotenzial darstellen könnte.[426]

Osmolovskijs Argumentationsstrategie ergibt sich konsequent aus seiner Position als geläuterter Radikaler, der seinen Weg in einer stärkeren Betonung der Autonomie der Kunst gefunden hat. Der Moskauer Aktionismus – und Osmolovskij meint damit aus historischer Perspektive vor allem seine eigene Tätigkeit – habe sich mit seiner Entgrenzung der Kunst in die Politik gerade politisch in eine Sackgasse manövriert. Ästhetisch gesehen sei dieses Missverständnis jedoch zeitgemäß gewesen, und der Aktionismus habe sich deswegen ein Kapitel in der Kunstgeschichte verdient. Der neue Aktionismus von „Vojna" renne hingegen, politisch gesehen, am Ende seiner Sackgasse gegen die Wand, vor der man schon in den ausgehenden 1990er Jahren stand. Ästhetisch gesehen sei „Vojna" epigonal und könne im künstlerischen Prozess keine Relevanz reklamieren. Etwas anders valuiert Osmolovskij übrigens das *Punk-Gebet* von Pussy Riot. Als übrigens recht vehementer Befürworter einer Säkularisierung der Gesellschaft gesteht er der Aktion zu, der Kulminationspunkt des Aktionismus zu sein, der mit seinem Werk begonnen habe. Osmolovskij sieht im Aktionismus nun vor allem eine aus dem Gottesnarrentum entspringende Traditionslinie, die ihre Ursache in einer genuin russischen Dynamik rigider ästhetischer Kanonbildung und gewaltsamer Sprengung des Kanons hat.[427] Dieser vielleicht nicht ganz originelle kultursemiotische Erklärungsansatz ändert indes nichts an Osmolovskijs prinzipiellem Votum für eine größere Autonomie der Kunst.

Es gäbe an Osmolovskijs Argumentation viel Interessantes – und Selbstgerecht-Unverschämtes – hervorzuheben; hier jedoch soll seine Position zur Evolution des Aktionismus mit derjenigen in Vilenskijs Essay *Kritika živogo romantičeskogo obraza* (Eine Kritik eines lebendigen romantischen Images/Idealbilds) konterkariert werden. Dmitrij Vilenskij (geb. 1964) ist zwar lediglich vier Jahre jünger als Osmolovskij, aber seine Etablierung im künstlerischen Feld mit seiner Gruppe *Chto Delat* vollzieht sich fast fünfzehn Jahre später als die Osmolovskijs mit *Ė.T.I.* Da Chto Delat im vierten Teil der Arbeit ausführlicher behandelt wird und schon in der Einleitung kurz vorgestellt wurde, gehe ich gleich in medias res.

Da Vilenskij, anders als Osmolovskij, grundsätzlich daran interessiert ist, der Kunst eine politische Funktion zu geben, ist auch seine Kritik viel stärker von politischen Gesichtspunkten geprägt. Sein Essay nimmt dabei die Selbstdefinition der Gruppe „Vojna" zum Ausgangspunkt. Auf der Unterstützer-Webseite *Free Voina* wird als erster Programmpunkt Folgendes niedergelegt:

426 Vgl. Baskova 2015, 104.
427 Vgl. Osmolovskij 2010ff.h.

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

> Eine Renaissance der heroischen Verhaltens-Ideale des Künstler-Intellektuellen im Stile des russischen libertären Dekabrismus. Die Schaffung eines Bildes des Künstlers als romantischer Held, der das Böse besiegt. Die Schaffung lebendiger romantischer Vorbilder in der heutigen seelenlosen kommerziellen konzeptuellen Kunst.
>
> Возрождение героических поведенческих идеалов художника-интеллектуала в стиле русского либертарного декабризма. Создание образа художника как романтического героя, побеждающего зло. Создание живых романтических образцов в сегодняшнем бездушном коммерческом концептуальном искусстве.[428]

Die politische Funktionsweise des Bilds vom romantischen Helden und ihre Infragestellung rückt Vilenskij in den Mittelpunkt seines Essays. Er lehnt den Heroismus „Vojna"s jedoch ab, weil der Konflikt um „Vojna" alle heterogenen Formen des Widerstands zwinge, sich in einen Resonanzraum mit den Machthabern zu begeben. Das entscheidende Kriterium zur Bewertung von Widerstandsformen sei bei „Vojna", ob die Machthaber repressiv reagierten und wie stark dann das Echo der Massenmedien sei. Vilenskij, der karnevaleske Formen der Protestkunst grundsätzlich gutheißt, bemängelt, dass die Aktionen von „Vojna" schlecht kontextualisiert seien. Strategien des Gottesnarrentums („jurodstvo") hätten das Problem, dass sie die sakralen Fundamente der Macht und des Glaubens eigentlich zementierten. Dies bedeutet, um einen Begriff einzuführen, den Vilenskij an dieser Stelle nicht verwendet, dass der stark *charismatisch* geprägten Herrschaftsform in Russland mit Putin als zentralem Superhelden fatalerweise eine charismatische Form des Widerstands gegenübergestellt wird. Leitoppositionen, derer sich die Machthaber bedienen, um ihre Herrschaft zu festigen und zugrunde liegende gesellschaftliche Prozesse zu verschleiern, würden von „Vojna" weiter verfestigt. Dies betreffe vor allem „Vojna"s starre Entgegensetzung von Gut und Böse:

> Man steht unter dem Druck, fortwährend zu zeigen, dass es Helden gibt, die sich in einem spannungsgeladenen Kampf für alles Gute und gegen alles Schlechte befinden. Schlecht – das sind der Staat und seine Institutionen, die Bullen, die Nazis, „Putin", der Zaster, die irdische Vanitas; ja und gut – das ist das, was im Rausch geschieht, im Drive, was „nicht verhurt" ist, was expressiv und lustig ist. Das Ergebnis ist, dass die zentrale „obskure" Komponente der russischen Politik, welche die Gesellschaft archaisiert, seine Rechtfertigung erhält. Für wirkliche Veränderungen hingegen ist eine radikale Dekonstruktion der Funktionsweisen der Macht unerlässlich. Die Macht aber bleibt in den Praktiken von „Vojna" eine Art dunkle Naturkraft, und ihr entgegen steht eine gleichfalls irrationale Größe: „das Volk".

428 Free Voina: „O Vojne: kto takaja ‚Vojna'?" (2010). http://free-voina.org, letzter Zugriff: 11.11.2017.

> Требуется постоянно показывать, что есть герои, которые живут напряженной борьбой за все хорошее против всего плохого. Плохо – это государство и все его институции, менты, нацисты, «путин», бабки, мирская тщета; ну а хорошо – это то, что в кайф, в драйв, что «безблядственно», экспрессивно и весело. Выходит так, что главный «темный» компонент российской политики, архаизирующий общество, получает свою легитимацию, ведь для реальных изменений необходима радикальная деконструкция механизмов работы власти, которая в практиках «Войны» остается некой темной природной силой и противостоит ей такая же иррациональная стихия «народа».[429]

Diese Kritik eines mythischen Denkens ist eng verbunden mit der Frage danach, wie sinnvoll die Spiegellogik der Aktionen „Vojna"s unter den herrschenden gesellschaftlichen Bedingungen ist. Vilenskij hebt hier zu Recht die Aktion *Pamjati dekabristov* hervor, deren subversives Moment in einer Gesellschaft, in der rechte Positionen hegemonial sind, verloren gehen könne. Die spätere, propagandistisch-verfälschende Interpretation der Aktion als antisemitisch im Zuge der Kampagne gegen Pussy-Riot durch den Präsidenten Putin selbst erhärtet Vilenskijs Verdacht einer schlechten Kontextualisierung. Sie zeigt indes vor allem, dass die Öffentlichkeit nicht über das erforderliche Distinktionsvermögen verfügt. Doch selbst wenn man dieses Problem beiseitelässt, bedeute dies immer noch nicht, so Vilenskij (2011), dass die Aktionen von „Vojna" bzw. die Vervielfältigung eines für eine Sekunde als skandalträchtig/spektakulär wahrgenommenen Bilds bei den Büroangestellten, die sich „Vojna"-Filmchen zum Zeitvertreib während der Arbeit anschauten, oder bei den vereinsamten Internet-Junkies eine mobilisierende Wirkung haben könnten.

Im Ergebnis – und hier ist diese Argumentation der Osmolovskijs ähnlich – untererfülle „Vojna" Qualitätskriterien sowohl im Feld der Politik als auch in dem der Kunst und stelle somit einen Teil der Unterhaltungsindustrie dar. Hierfür spreche auch das Interesse für „Vojna" in der Welt der Hochglanzmagazine. Eine solche populistische Sprache habe in Zeiten, in denen keine Massenmobilisierung stattfinde – Vilenskij schreibt seinen Essay im Sommer 2011 und damit ein knappes halbes Jahr vor den großen Demonstrationen in den urbanen Zentren Russlands – keinen Sinn. Die Isolierung dieser Helden sei ein großes Problem. Weder nähmen die Künstler tatsächlich Tuchfühlung mit den benachteiligten sozialen Gruppen auf, noch gelinge es ihnen, sich in einen sozialen Kontext zu integrieren bzw. eine solchen herauszubilden.[430] Das Spektakel „Vojna"

429 Vilenskij 2011.
430 Vgl. auch Arsen'ev 2010.

könne nach Vilenskij somit auch eine „falsche Selbst-/Repräsentation“ genannt werden. „Vojna“ postuliere den von ihnen selbst so getauften „‚unverhurten‘ schöpferischen Akt“ („’bezbljadstvennyj’ […] tvorčeskij akt“)[431]. Die Gruppe distanziere sich damit maximal von der Kunstwelt, die sie als kommerziell, korrupt, „verhurt“ diskreditiert, und suche aber gerade dadurch Anerkennung durch diese.

Die Kritikerin Ekaterina Degot’, die in einem Essay erläutert, warum sie als Mitglied der Jury für die Verleihung des Preises *Innovacija* an „Vojna“ gestimmt habe, findet die Kritik von Seiten Osmolovskijs und Vilenskijs sehr irritierend. Der Lackmustest zur Unterscheidung von Avantgardisten von Konservatoren sei, dass Erstere Grenzüberschreitungen begrüßten, den Status der Kunst stets neu überdachten und sich nicht zu Hütern der hohen Kunst stilisierten. Osmolovskij und Vilenskij würden sich auf diese Weise konservativer präsentieren als die „Vojna“ gegenüber sehr aufgeschlossene, ältere Generation der Konzeptualisten und somit den Eindruck von „künstlerischen Gendarmen” machen („chudožestvennych žandarmov“). Degot’ rechtfertigt ihre Entscheidung auch damit, dass sie politischen Druck verspürt habe, nicht für „Vojna“ zu stimmen, und diesem habe widerstehen wollen. Ihr Votum – für „Vojna“, gegen Putin – hatte somit offensichtlich politischen Charakter, obwohl sie angibt, „Vojna“ als Künstlergruppe und ihre politische Praxis als verfehlt anzusehen. In den „monstracii“ des Novosibirsker Künstlers Artem Loskutov, jährlichen Demonstrationen mit absurden Losungen in der Tradition der Barrikade der Regierungsunabhängigen Kontrollkommission, sieht Degot’ eine kommunale Übung in Angstkontrolle. „Vojna“ – das sei hingegen die „elitäre Geste von Einzelgängern“ („ėlitarnyj žest odinoček“), eine eigentlich recht konservative Kunstproduktion, die „eine Art kompensatorische Nische“ („nekuju kompensatornuju nišu“) erfinde.[432] Ihr Fazit:

> „Vojna“ existiert nicht im politischen Feld, sondern **anstelle** von Politik.
>
> Война существует не в политическом поле, но **вместо** политики.[433]

Wenn dem jedoch so ist, dann sieht Degot’ *selbst* eigentlich in „Vojna“ die Fortsetzung des *postsowjetischen Spektakels der Demokratie auf dem Feld der Kunst.* Ihre eigene Entscheidung als Jurymitglied für „Vojna“ ist dann eine taktische Entscheidung in diesem Spektakel, an dem sie professionell teilnimmt. Als Kritikerin, die – liberal gesinnt – keine normativen Forderungen im künstlerischen Prozess durchsetzt, sondern die Verschlei-

431 Vilenskij 2011.
432 Degot’ 2011.
433 Ebd.

fung von ästhetischen und politischen Spielen sanktioniert, könnte sie gut als Beispiel für jene Haltung der russischen Intelligencija gelten, die Osmolovskij kritisiert: die Kunst nicht ernst zu nehmen und sich an der Politik zu belustigen (d.h. an der Kunst, die *anstelle* von Politik gemacht wird). Osmolovskijs Kritik an „Vojna" als ästhetisch epigonal und politisch ineffizient wiederum dient ihm vor allem zur Selbstlegitimation und – schlimmer noch – Selbstkanonisierung. Kann denn „Vojna" ästhetisch das Gleiche machen wie einst der Moskauer Aktionismus, wenn Letzterer, wie Osmolovskij seinen durchaus ideenreichen Essay einleitend selbst schreibt, in einem gesellschaftlichen Vakuum stattfand, mit Aktionen, die auf keine große Resonanz stießen?

Stellt man Osmolovskijs und Vilenskijs Kritik an „Vojna" einander gegenüber, lassen sich gewisse Berührungspunkte, aber auch grundsätzliche Unterschiede feststellen. Während Osmolovskij (zumindest zu diesem Zeitpunkt) die Strategie einer Delegitimierung der Politik durch die Kunst als ein abgeschlossenes Kapitel ansieht und deswegen so vehement die ästhetische Epigonalität von „Vojna" kritisiert, schätzt Vilenskij die Moskauer Aktionisten, trotz ihres Scheiterns an der Problematik des Spektakels (ein Scheitern, das, wie oben beschrieben, auch mehr oder weniger reflektiert wurde), als Ausgangspunkt für linke Institutionen und Theoriebildung im Feld der Kunst. Daher bemängelt er an „Vojna" gerade, dass diese nichts zu sagen hätten. Vilenskij stellte im Sinne der Theorie des künstlerischen Felds zum Zeitpunkt des Interviews noch einen *jungen* Herausforderer Osmolovskijs dar (im Sinne des sozialen, nicht des biologischen Alters), indem er, an den Moskauer Aktionismus anknüpfend, gegen den *reifen* Osmolovskij am Anspruch einer politisch aktivistischen Form der Kunst festhält.

Auch wenn Osmolovskij einer politischen Funktionsbestimmung der Kunst sehr viel skeptischer gegenübersteht, konvergieren die von Degot' so gescholtenen „Ordnungsrufe von avantgardistischer Seite" Osmolovskijs und Vilenskijs darin, dass sie der Form des politischen Protests von „Vojna" misstrauen. Vilenskijs Kritikpunkt – dass „Vojna" sich der Sprache der Machthaber bediene und somit die Grundlagen ihrer Herrschaft zementiere – muss dabei als zentraler diskussionswürdigster Aspekt der Debatte erscheinen.

Ein gutes Beispiel für die Spiegellogik, derer sich „Vojna" bedient, ist die Wendung von homophoben Schimpfwörtern gegen die Ordnungskräfte. Hier könnte man erneut die Aktion von „Vojna" vor Gericht anführen, deren Namen dem Leser aufgrund seiner besonderen Aggressivität vielleicht kein zweites Mal zugemutet werden muss. Ein weiteres Beispiel: Die gepanzerten Sondereinsatzkräfte der Polizei, die Otrjad milicii osobennogo naznačenija (OMOH), werden auch „gomiki" („Schwuchteln") genannt, wobei man sich auf das Wortspiel bezieht, OMOH rückwärts und aus lateinischen Buchstaben bestehend zu lesen: HOMO.[434] Die Strategie, die meist konservativen Milizzugehöri-

434 Vgl. Ėpštejn 2012, 111 ff.

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

gen innerhalb ihres eigenen Wertesystems auf die erniedrigte Seite zu setzen, obwohl die Aktivisten selbst Homosexualität nicht verurteilen, wird wohl von den meisten, einfacheren, vielfach selbst homophob gestimmten Rezipienten nicht bemerkt werden.

Mehr noch: Es nicht einmal ganz klar, wie strategisch diese Strategie von „Vojna" eigentlich ist, oder wie sehr sie einfach dem Habitus der Aktivisten entspringt. Wie Sperling zeigt, ist die Delegitimierung des politischen Gegners mittels der Zuweisung der in der patriarchalischen Ordnung subalternen Positionen des Femininen oder des Homosexuellen („*topping*") in Russland sowohl auf Seiten der Regierung als auch auf Seiten der Opposition sehr virulent.[435]

Die Geste der chauvinistischen Machtdemonstration und gewalttätigen Unterdrückung wird in den Aktionen von „Vojna" gegen die Machthaber gewendet, die auf diesem Umweg als Unterdrücker erscheinen sollen. Die Legitimitätskrise des Staates, der nicht universalistisch ist, sondern Ausdruck partikularer Interessen („Vetternwirtschaft"), wird auch von der Künstlersippe mimetisch wiederholt, indem sie sich außerhalb des Gesetzes stellt und egoistisch-anarchistisch handelt, indem sie z.B. stiehlt. Ein Problem mag also darstellen, dass eine solche Form der Opposition ihre Legitimität einzig und allein aus der hasserfüllten Zurückweisung der Machthaber bzw. des Systems gewinnt, diese Radikalität indes nur von wenigen ernst genommen wird und beim größten Teil des Publikums lediglich ein Moment der karnevalesken Belustigung im Alltag darstellt.

Diese Problematik stellt sich nun aber angesichts der Massenproteste nach Putins Wiederwahl Ende 2011, die sicherlich auch für die Diskutanten nicht absehbar waren, in neuem Licht dar. Es ist nun klarer ersichtlich, dass die Strategien von „Vojna" in ihrer Bewertung mit der Entstehung einer allgemeineren politischen Subjektivität in Russland in Zusammenhang gebracht werden müssen, die sich in Protesten der urbanen Gesellschaftsschichten gegen die politische Klasse, die von ihnen als „Betrüger und Diebe" (žuliki i vory) bezeichnet wird, bekundete. Osmolovskijs „Chuj" auf dem Roten Platz war in Abwesenheit eines politischen Adressaten vieldeutiger und weniger transitiv als es der „Chuj" von „Vojna" auf der Litejnyj-Brücke ist. Dies liegt nicht unbedingt daran, dass man „Vojna" ideologisch eher einordnen könnte als RADEK, sondern daran, dass die Beziehungen von künstlerischem und politischem Feld sich geändert haben. Komplementär dazu waren die ästhetischen Strategien der Moskauer Aktionisten im Großen und Ganzen viel stärker auf die Reflexion der Evolution des künstlerischen Felds gerichtet. Unter diesen Bedingungen wird man die ästhetischen Strategien von „Vojna" nur hinsichtlich sozialer Dynamiken bewerten können. Dazu hier noch einige Überlegungen.

435 Vgl. Sperling 2015, 16–19.

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

Nach Meinung des Soziologen Sergej Solov'ev besteht das Publikum von „Vojna" aus Bloggern, Hipstern und dem „Büro-Plankton" – der neuen Mittelklasse („oficnyj plankton").[436]. Diese könne in Russland, insofern sie zahlenmäßig klein und auf die urbanen Zentren beschränkt sei, lediglich als „parasitäre Gruppe" aufgefasst werden (ebd.: „gruppa parazitičeskaja"), nicht hingegen als Basis für eine linke Politik. Zudem ist die Russische Oppositionsbewegung – das zeigt etwa der Dokumentarfilm *Winter, Go Away!*[437] über die Proteste ab Dezember 2011 eindrücklich – ideologisch sehr heterogen und wird im Wesentlichen über die Ablehnung Putins zusammengehalten. Wenn man – wie übrigens Avdej Ter-Ogan'jan – diese Oppositionsbewegung von links kritisiert, weil man in ihr lediglich die persönlichen Ambitionen der Hauptakteure erkennen kann, sich ihrerseits ein Stück vom Kuchen zu sichern und keine substanziell andere Politik von ihnen erwartet, so kann man kritisieren, dass sich „Vojna" für eine solche Oppositionsbewegung vereinnehmen lässt. In diesem Sinne hält Ter-Ogan'jan „Vojna" (und Pussy Riot) für politisch „scheinradikal" (und für künstlerisch sowieso zweitrangig)[438].

Die dargelegte Auffassung der Massenproteste ist wahrscheinlich wirklich zu einfach. Der *grass-roots*-Aspekt, der Umstand, dass sich so viele Leute spontan auf den Straßen und Plätzen einfanden, wurde auch von den meisten linken oppositionellen Aktivisten mit großer Begeisterung aufgenommen. Auch Mischa Gabowitsch hat in seinem Porträt der Protestbewegung deutlich gegen das Klischee der *Hipster-Revolution* Stellung bezogen.[439] Und „Vojna"s Popularität dürfte sich, selbst wenn die Wirkung ihrer Strategien vom gesellschaftlichen Klima abhängen mag, nicht allein auf eine gebildete urbane Oberschicht beschränken.

So gesehen kann – unabhängig von der sozialen Kennzeichnung ihrer Rezipienten – die Spiegellogik der Ästhetik von „Vojna", worin die Gewalttätigkeit des Staates sich wiederholt, positiv bewertet werden. Mit ihrem Programm einer potenziellen Verringerung der Angst vor dem Aufbegehren mag „Vojna" durchaus einen Beitrag geleistet haben, den Gang auf die Straße zu erleichtern. Man könnte hier eine Gegenthese zu

---

436 Solov'ev 2011.

437 Choreva 2012. Vgl. für eine Kritik des Films als ungewollte Verunglimpfung der Oppositionsbewegung Jampol'skij 2013.

438 Vgl. Obuchova 2012.

439 Vgl. Gabowitsch 2013, 28 und 227. Und was, wenn an diesem Klischee etwas dran sein sollte? Neben der wohl überschaubaren Anzahl von Künstlern, „die ihre Werke in den Westen oder ein breites Publikum verkaufen" (ebd. 2013, 57), sind es gerade die so verunglimpften Berufsgruppen (ebd.: „IT-Fachleute und Designer […] qualifizierte Fachleute in Großstädten"), die weniger vom Staat bzw. korporativen Strukturen abhängen, weil sie einen „diversifizierten Absatzmarkt" (ebd.) haben, oder der Arbeitsmarkt für sie relativ groß ist. Ob die russische Linke es sich leisten kann, in dieser Phase ein solches bürgerliches Protestpotenzial radikal abzulehnen, ist sehr zweifelhaft.

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

Vilenskij aufstellen, nach dessen Meinung die spektakulären, pseudorevolutionären Aktionen unter den Bedingungen einer nicht revolutionären Zeit inadäquat waren – handelte die Gruppe im Angesicht einer wachsenden Unzufriedenheit einer noch apathisch verharrenden Öffentlichkeit nicht goldrichtig?

Paradoxerweise aber erschien gerade während der Massenproteste die Ästhetik von „Vojna" (zumindest vorübergehend) als obsolet.[440] Wenn Tausende auf die Straßen gehen, um über Politik zu diskutieren und – wenn auch nicht immer überzeugende – Alternativen zu den herrschenden Verhältnissen zu entwerfen, verlieren dann die Strategien romantischer, ideologieloser Einzelgänger am Rande der Gesellschaft nicht ihre Funktion? Die Radikalisierung der künstlerischen Praxis von „Vojna" in den Aktionen während der Massenproteste mag darin ihren Grund haben. So zündeten Nikolaev, Vorotnikov und Sokol in der Silvesternacht 2011 mit der Unterstützung von Sympathisanten auf einem Petersburger Polizeiparkplatz einen dort abgestellten Gefängnistransporter an.[441] Zu diesem Zeitpunkt wurde schon mehrere Monate nach den Aktivisten gefahndet. Ihnen wurde vorgeworfen, auf dem Marsch der Unzufriedenen am 31. März 2011 Polizisten mit Urin bespritzt zu haben (Anklage nach §319: „Beleidigung von Beamten") sowie kleinere gewaltsame (Widerstands-)Handlungen verübt zu haben (§318: „Gewaltsame Handlungen gegen Beamte")[442]. Die Nacht- und Nebelaktion der Brandstiftung wirkte, auch wenn sie den im Zuge der Proteste festgenommenen oppositionellen Aktivisten gewidmet war, merkwürdig isoliert vom Kampf um die Straße. Dort endeten zu der Zeit sogar angemeldete Demonstrationen in ungerechtfertigter Gewalt mit massenhaften Festnahmen, während die Demonstranten die Staatsmacht provozierten, indem sie von ihr auferlegte Einschränkungen dehnten und übertraten. Leonid Nikolaev, der als „Ebnutyj Ded moroz" (Abgefuckter Weihnachtsmann) mit dem Anzünden des Mannschaftswagens die Polizei bestrafen und den russischen Bürgern ein Geschenk machen wollte, wirkte vor diesem Hintergrund nicht mehr heroisch, sondern einfach nur diebisch. Seine Beschwörung gewalttätiger Formen des revolutionären Protests abseits der Proteste konnte nicht überzeugen, sie wurde viel eher als Vandalismus zu Lasten der Steuerzahler wahrgenommen.[443] Die Verkennung der Kräfteverhältnisse,

---

440 Grjazev meint im Inteview mit Ruth Schneider, bei einem demokratischen Wandel in Russland müsste „Vojna" ihre Strategien adaptieren (Schneider 2012).

441 Vgl. Plucer-Sarno 2012b.

442 Vgl. Plucer-Sarno 2011.

443 Vgl. Ėcho Moskvy 2012. Bei einer Telefon- und Internetumfrage zum Thema „Die Aktivisten der Künstlergruppe ‚Vojna' zündeten einen Mannschaftswagen an. Verurteilen Sie derartige Aktionen" stimmte eine Mehrheit für die Verurteilung der Aktion, sehr deutlich in der Telefonumfrage (60,6% gegenüber 39,4%), aber auch unter den Besuchern der Webseite (50,8% gegenüber 44,8%), Letzteres, obwohl Ėcho Moskvy zu den unabhängigsten Medien-Outlets in Russland gezählt wird.

die mit den Demonstrationen in den Blick geraten mussten und die klar werden ließen, dass eine revolutionäre Situation in sehr weiter Ferne liegt, lassen die märchenhafte Qualität, die Plucer-Sarno in seiner Erzählung der Ereignisse auch stilistisch betont, in keinem guten Licht erscheinen.[444]

2.4.4 Pussy Riot – das gegenseitige Ringen von Staat und Kunst-Aktivismus um die Delegitimierung des anderen

Vom 14.–16. November 2012 fanden in Moskau das Gesprächsforum Petersburger Dialog und deutsch-russische Regierungskonsultationen statt. Ihren Abschluss bildete am letzten Tag eine öffentliche Diskussionsveranstaltung mit Angela Merkel und Vladimir Putin. Nachdem die Kanzlerin auf das harte Urteil gegen die drei Frauen der Künstlergruppe Pussy Riot hingewiesen hatte – darauf, dass man junge Frauen in Deutschland für eine derartige Aktion in einer Kirche wohl kaum zwei Jahre ins Arbeitslager schicken würde –, verwies der russische Präsident auf in Deutschland nicht bekannte Hintergründe. Eine der Frauen (gemeint war Nadežda Tolokonnikova) hätte an einer öffentlichen antisemitischen Aktion in Moskau teilgenommen, wo die „Puppe eines Juden“ aufgehängt worden wäre („čučelo evreja“)[445]. Gemeint war die Aktion *Pamjati dekabristov,* die, wie oben beschrieben, die Hinrichtung dreier Zentralasiaten und zweier Homosexueller simulierte, von denen einer zusätzlich noch als Jude dargestellt wurde. Einer der damaligen Anwälte der verurteilten Aktivistinnen vermutete wohl richtig, dass Putin mit dieser Hintergrundinformation zu den Intentionen der Aktion die besondere Sensibilität der deutschen Öffentlichkeit beim Thema Antisemitismus nutzen, d.h. die Verurteilten diskreditieren und das Strafmaß rechtfertigen wollte.[446] Es fand sich auf der Veranstaltung niemand, der Putins Angabe widersprochen hätte und so dürfte der Präsident mit ihr zumindest im Inland über die massenwirksame Berichterstattung im Fernsehen deutlich gepunktet haben, obwohl seine Retourkutsche im russischen Internet Zielscheibe des Spotts wurde. In Deutschland reagierte Marieluise Beck, Sprecherin der Grünen für Osteuropapolitik, empört darauf, „dass der russische Präsident gegenüber der deutschen Bundeskanzlerin auf öffentlicher Bühne die Unwahrheit sagt“[447]. Es ist freilich fraglich, ob Putin wirklich bewusst die Unwahrheit sagte oder ungenügend gebrieft war. In letzterem Fall wäre die von Vilenskij kritisierte Ambiguität der Bezugnahme der Dekabrismus-Aktion auf ihren Hintergrund, das xenophobe gesellschaftliche Klima

444 Vgl. Plucer-Sarno 2012b.
445 Interfaks 2012b.
446 Vgl. ebd.
447 Spiegel Online 2012.

in Russland, Tolokonnikova sozusagen auf die Füße gefallen. Der Präsident zeigte sich übrigens schon zuvor in einem Fernsehinterview als Connaisseur des neuen Aktionismus und nannte zusätzlich zur „antisemitischen Aktion" noch Tolokonnikovas Beteiligung an einer „Gruppensex-Session" („seans gruppovogo seksa"[448]) im Museum, doch auch hier ging sein Wissen über einige Klischees nicht hinaus, denn, wie oben argumentiert, handelte es sich hier eigentlich nicht und schon gar nicht thematisch um Gruppensex.

Bemerkenswert an dieser ganzen Staatsaffäre ist jedenfalls, dass das staatliche Vorgehen gegen Künstler die Staatsoberhäupter wieder als außenpolitisches Thema beschäftigte. Trotz der immensen Aufmerksamkeit und Solidarität, welche die verhafteten Frauen in internationalen Medien generierten, ignorierte das Gericht die künstlerische Dimension von Pussy Riots *Pank-moleben (Punk-Andacht*[449]*)* komplett und drängte die politische Stoßrichtung der Aktion in der Christ-Erlöser-Kathedrale im Februar 2012 als Hate Speech außerhalb des Bereichs der durch die Meinungsfreiheit geschützten Äußerungen. Auf diese Weise begegneten die staatlichen Organe den Delegitimierungsstrategien der Kunstaktivistinnen, indem sie diese ihrerseits aus der Zone der Legitimität stießen. Die folgenden Kapitel werden sich dem kurzen Werdegang der Gruppe widmen und zeigen, wie ihre politisch-ästhetischen Intentionen im Gerichtsprozess verzerrt und gegen sie gewendet wurden. Dies legt auch die Frage der politischen Wirksamkeit der *Punk-Andacht* nahe.

2.4.5 Die Aktionen von Pussy Riot vor dem *Punk-Gebet*

Nur etwa fünf Monate vor ihrer Aktion in der Christ-Erlöser-Kathedrale am 21. Februar 2012 hatten drei Frauen von Pussy Riot in Sturmmasken und bunten Kleidern ihre ersten Auftritte im öffentlichen Raum. Es geschah dies in der Moskauer Metro und auf dem Dach eines Trolleybusses. Wer waren sie? Auf der Webseite von Pussy Riot wurde mittels Spitznamen auf fast ein Dutzend Frauen referiert. Entgegen der Bezugnahme auf die verhafteten Frauen in den Medien als Punkband oder *punk group* ist festzustellen, dass Pussy Riot ein Phänomen konzeptueller Aktionskunst war und mit Musik wenig zu tun hatte.[450] Es handelte sich hier um keine feste Besetzung von aufeinander ein-

448 Gazeta.ru 2012.

449 Die eingebürgerte Übersetzung von *Pank-moleben – Punk-Gebet –*, ist eigentlich unpräzise: „In Deutschland wird dieser Begriff in der Regel prägnant mit *Punk-Gebet* wiedergegeben. Präziser wäre die Übersetzung ‚Punk-Andacht' oder ‚Punk-Bittgottesdienst'. Denn bei einem moleben handelt es sich um einen kurzen gemeinschaftlichen Bittgottesdienst." Willems 2013, 32. Ich verwende hier beide Bezeichnungen synonym.

450 Vgl. Meindl 2012b. – Vgl. Willems 2013, 36. Willems bezieht sich in seinem guten, verschiedene Disziplinen ausgewogen und verständlich zusammenbringendem Buch nicht auf meinen Artikel

gespielten Musikern: Vielmehr gab die feministische Gruppe auf ihrem Blog bekannt, dass die Beteiligung an ihrer Gruppe grundsätzlich allen offenstünde. Zudem fanden die Auftritte immer an öffentlichen Orten statt, wo sie bei ihren Zuschauern Überraschung hervorrufen konnten, aber auch zu erwarten war, dass das Treiben der Frauen nach kurzer Zeit wieder unterbunden werden würde. Damit waren den Auftritten enge technische Grenzen gesetzt. Manchmal gelang ihnen die Verwendung von kleinen Verstärkern für Gitarre oder Gesang oder von portablen Abspielgeräten für zuvor gemachte Aufnahmen. Der Sound auf den Videoclips von Pussy Riot ist offensichtlich nachvertont. Wer einmal die Möglichkeit hatte, das nicht geschnittene Videomaterial aus der Christ-Erlöser-Kathedrale zu sehen, wird kaum mehr hören als schrille Schreie und die Geräusche, welche die heftigen Bewegungen der gejagten Frauen im stark hallenden Kirchenraum hervorriefen. Trotz des Publikums, das die Aktivistinnen bei manchen ihrer Auftritte im öffentlichen Raum anzogen, war das eigentliche Ereignis ein mediales – im Web 2.0. Pussy Riot selbst machten aus ihrer Instrumentalisierung von Punk als Form denn auch kein Geheimnis. Folgendermaßen kommentierten sie ihre ästhetische Strategie drei Tage nach dem ersten Auftritt:

> Wir haben den Punk-Rock und illegale Auftritte gewählt, da wir vor uns ein Ziel hatten: unter den Bedingungen der allerorts stattfindenden Vereinnahmung der Massenmedien durch die konservativen staatlichen Institutionen unsere Position zu äußern. Wir brauchten unbedingt eine klare, ironische und sogar provokante Form, die aktiv dem allgemeinen konservativen Vektor entgegenstehen konnte.
>
> Мы выбрали панк-рок и нелегальные выступления, поскольку перед нами стояла цель – выразить свою позицию в условиях повсеместного захвата СМИ консервативными государственными институциями. Нам была необходима яркая, ироничная и даже несколько провокативная форма, которая могла бы эффективно противостоять общему консервативному вектору.[451]

Man wird nun entgegnen, dass Punk-Musik selbst wesentlich mit der Zurückweisung musikalischer Professionalität, der Entgrenzung von Musik in multimediale Strategien und der Erzeugung eines aggressiven, häufig politischen Images verbunden ist.[452] Es

„Wieviel Punk steckt in Pussy Riot?“, was ihm angesichts der Fülle des journalistischen Materials nicht zu verdenken ist. Das vorliegende Kapitel zu Pussy Riot wurde im Winter 2012/13 verfasst, ein gutes halbes Jahr vor Erscheinen von Willems Buch. Dieser Umstand führt manchmal zu ähnlichen Argumentationsstrukturen.

451 Gruppa Pussy Riot 2011a.

452 Demgemäß geben die Aktivistinnen in einem anderen Interview auf die Frage „Warum Punk-Rock?“

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

wirkt indes bemüht, wenn man Pussy Riot in die Geschichte politischer Provokationen einschreibt, die von Punkbands ausgingen.[453] Trotz der Nennung musikalischer Vorbilder gehörten die Frauen von Pussy Riot nicht einer Punk-Subkultur an. Auch das politische Gefahren-/Potenzial, das sich nach dem Punk-Gebet gegen die Frauen entlud, wurde über viele Jahre durch die Aktions-/Kunst aufgebaut und nicht durch eine Punk-Rock-Subkultur. Man sollte viel eher von einer Funktionalisierung und Einbindung bestimmter musikalischer und habitueller Elemente der Punk-Kultur in ein multimedial entgrenztes Aktionskunst-Konzept sprechen.[454] Auch der intellektuell-akademische Habitus von Pussy Riot – in einem Lied wird gar auf Slavoj Žižek referiert – war ganz an das künstlerische Feld angepasst und ist selbst bei den politischen intellektuellen Punk-Acts (wie etwa The Clash, The Crass, The Dead Kennedys, The Subhumans) nur wenig ausgebildet.

Ironischerweise wurde der kleine Unterschied zwischen Kunstaktivismus und musikalischer Kontrakultur im Laufe des Jahres 2015 besonders manifest, als Tolokonnikova und Alechina tatsächlich begannen, u.a. mit Mitgliedern der bekannten, aus dem Riot Grrrl Movement hervorgegangenen Band Le Tigre zusammen zu arbeiten. Dies kam anlässlich der Produktion einer Art von Musikvideo für die Netflix-Fernsehserie *House of Cards* (Season 3, Episode 3) zustande,[455] in der Tolokonnikova, ihr Ehemann, der Aktivist Petr Verzilov, und Alechina auch auftraten, um dem Putin-Alter-Ego „Viktor Petrov“ beim US-amerikanischen Staatsempfang die Meinung ins Gesicht zu sagen. Gerade anlässlich einer Kollaboration mit der Massenkultur wurden also Verbindungen

---

die Antwort: „Das Wesen des Punks ist der Protest. Er ist ein maximaler Ausstoß kreativer Energie und erfordert keine besondere Technik. Nicht alle von uns haben Musik gemacht, die Qualität der Ausführung stand für uns nie im Vordergrund“ (Gladin 2012: „Суть панка – это протест. Это максимальный выплеск креативной энергии, который не требует особенной техничности. Не все из нас занимались музыкой, качество исполнения для нас никогда не стояло на первом месте.“).

Was die Genese des Punk betrifft, erzählt Jon Savage die Geschichte der Sex Pistols – welche anderswo immer wieder, stark vereinfachend, als Beginn der Punk-Bewegung bezeichnet werden – vor allem als Geschichte ihres Managers Malcolm McLaren, der die Band mehr oder weniger castete und erfolgreich vermarktete. Selbst der Musik der Sex Pistols wurde indes von den Medien, aufgrund ihrer „Symbiose“ mit diesen, ein politischer Gehalt zugeschrieben (Savage 2001, 165: „symbiosis“; vgl. außerdem 371 ff.).

453 Vgl. Ackerman 2012. – Gutkin 2012.

454 Interessant sind in diesem Zusammenhang indes Willems‘ Ausführungen zur religionsfeindlichen und kirchen-, d.h. institutionenkritischen Tradition im Punk, insbesondere des Songs *Moral Majority* vom Album *In God We Trust Inc.* (1981), in dem Jello Biafra die Kommerzialisierung und politische Instrumentalisierung des christlichen Glaubens in der US-amerikanischen Rechten der 1980er Jahre geißelt (Willems 2013, 69 ff.).

455 Vgl. für einen Produktionsbericht die Darstellung von Johanna Fateman (2015) von Le Tigre.

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

zur *Alternative*-Sparte des Musikmarkts gesucht. Die neuen Vermarktungs-/Strategien brachten Tolokonnikova und Alechina von den anonym gebliebenen Mitgliedern harsche Kritik ein. Aber auch jenseits des Problems, das die Frauen nach ihrer Freilassung aus dem Gefängnis begannen, Pussy Riot als eine Art Markennamen zu führen, während die ursprüngliche Gruppe nur noch wenig Medienaufmerksamkeit erhielt, war es wohl auch die schiere Unkontrollierbarkeit dieses ikonisch gewordenen Signifikanten in der Populärkultur, die die anonymen Bloggerinnen und Aktivistinnen frustrieren musste. Sie reagierten im Mai 2015 mit einer satirischen Pussy-Riot-Ausverkaufsaktion, einem Auftritt in einem Supermarkt, und schließlich mit der Selbstauflösung, anlässlich derer sich die Pussy-Riot-Ikone in einem Video selbst erschießt, weil sie alles „versaut" habe.[456] Diese Wertung steht freilich in krassem Widerspruch etwa zu der Historisierung der aktionistischen Kunst durch Tat'jana Volkova, für die Pussy Riot gerade deswegen einen Höhepunkt dieser Praxis darstellt, weil die verurteilten Frauen nicht nur Katalysatoren und Vorläufer eines Massenprotests darstellten, sondern sich als Opfer darbrachten.[457] Unabhängig davon, wie dieser Märtyrerkomplex sowie die weiteren Aktivitäten von Tolokonnikova/Alechina nun ästhetisch oder moralisch zu bewerten sind – für die vorliegende Untersuchung stellen sie eine Zäsur dar: Von Pussy Riot wird in der Vergangenheitsform die Rede sein. Betrachtet wird die Aktionskunst-Gruppe Pussy Riot bis zum Endpunkt ihrer konzeptuellen Entwicklung: die Aktion in der Christ-Erlöser-Kathedrale mit ihren drastischen juristischen und medialen Konsequenzen. Auf das weitere Schicksal des Phänomens Pussy Riot wird nur sporadisch eingegangen werden. Das heißt nicht, dass hier Tolokonikova und Alechina das Recht abgesprochen werden soll, diesen Namen zu tragen; es soll lediglich darauf hingewiesen werden, dass das künstlerische Konzept und die von den Frauen ausgelösten, indes nicht kontrollierten Geschehnisse einen großen Raum für konkurrierende Interpretationen eröffnet haben.

Am 7. November 2011 veröffentlichten Pussy Riot ihren ersten Videoclip, den Song *Osvobodi bruščatku! (Leg den Pflasterstein frei!).* Er zeigte drei Frauen von Pussy Riot – dabei waren zwei der späteren Angeklagten, Nadežda Tolokonnikova und Ekaterina Samucevič – bei Auftritten in verschiedenen Stationen der Moskauer Metro sowie auf den Dächern von Trolleybussen. Die Aktionen wurden von den Aktivistinnen im Laufe des Oktobers durchgeführt und dokumentiert. Der Videoclip ist ein Zusammenschnitt mehrerer Aktionen von dem offensichtlich im Studio (oder am heimischen Computer) erstellten Song. Der Text wird – wobei einige Fetzen des On-Site-Sounds eingemischt werden – von den Frauen auf ein achttaktiges Instrumental-Loop aus dem Oi-Punk-Klassiker *Police Riot* der englischen Band Angelic Upstarts gesungen bzw. geschrien.[458]

456 Vgl. Gruppa Pussy Riot 2015 und 2015a.
457 Vgl. Volkova 2016, 27.
458 Den Song identifizierte der Historiker Vlad Tupikin (2011).

https://doi.org/10.7788/9783412508364

Schon hier, etwa einen Monat vor den Parlamentswahlen am 4. Dezember 2011 und den unmittelbar darauffolgenden Protesten gegen Wahlfälschungen, wird in der ersten Strophe ein deprimierendes Stimmungsbild Russlands während der Wahl gemalt. Da es unmöglich scheint, das herrschende Regime mittels Wahlen zu entmachten, wird ein „Tahrir auf dem Roten Platz“[459] gefordert, also der Arabische Frühling, für den der Tahrir-Platz in Kairo hier metonymisch steht, als Modell für einen gesellschaftlichen Wandel in Russland propagiert.[460] Ein großer Teil des Texts von „Leg den Pflasterstein frei!“ wird indes von aggressiven feministischen Motiven und Losungen eingenommen. Der zu mobilisierenden Zuhörerin wird das Versprechen eines Cunnilingus, ausgeführt von einem Polizisten, gemacht und das Lied endet mit der Zeile „Die feministische Peitsche ist gut für Russland!“ („Feministskij chlyst polezen Rossii!“). Über die Aggressivität dieser unernsten feministischen Ästhetik entbrannte ein Streit im Internet.[461] Nach Meinung vieler Feministinnen würden derartige Stereotype die Bewegung eher diskreditieren als ihr helfen. Man muss indes betonen, dass Pussy Riot eine Vielzahl von ernstzunehmenden Parteinahmen für die LGBT-Bewegung veröffentlichte sowie eine Reihe von (leider faktisch nicht immer ganz richtigen) Statements, in denen konkrete Aspekte der Frauenrechte (etwa die Erschwerung von Abtreibungen) angesprochen wurden. Insgesamt war ihr Kontakt zur Frauenrechtsbewegung aber eher als oberflächlich zu betrachten.[462] Das Problem dürfte darüber hinaus eine gewisse Diskrepanz zwischen der provokanten ästhetischen Form und dem politischen Diskurs sein, innerhalb welchem Pussy Riot vor allem wahrgenommen werden wollte. Die Appropriation der Äußerungsformen der männlich dominierten, subkulturellen Form des Punk-Rocks – so kann insbesondere der englische Working-Class-Punk charakterisiert werden – wurde vom Riot-Grrrl-Movement (Bikini Kill, später: Le Tigre) der 1990er Jahre vorgemacht, auf das sich Pussy Riot immer wieder bezogen.[463] Weibliche Aneignungen chauvinistischer und sadistischer männlicher Stereotype haben in solchen subkulturellen Praktiken, die sich an eine sozial begrenzte Teilöffentlichkeit richten, ihren Sinn, denn hier werden sie leicht als Teil eines ästhetischen Spiels wahrgenommen. Dies heißt nicht, dass sie unpolitisch oder bedeutungslos wären; vielmehr wird der ästhetische Brechungsfaktor in diesem Rahmen von vornherein vorausgesetzt. Bei der Aktionskunst-Gruppe Pussy

459 Gruppa Pussy Riot 2011e: „Сделай тахрир на красной площади“.
460 Vgl. Gruppa Pussy Riot 2011b – vgl. Ėpštejn 2012a.
461 Vgl. FederalPress 2011.
462 Vgl. Akulova 2013, 282 ff. Auch Volkova (2016) bespricht in ihrer Chronik der aktivistischen Kunst die von ihr geschätzten Frauen von Pussy Riot nicht in den Abschnitten über feministische Kunst oder Queer-Aktivismus (2016). S. zur Diskussion von Pussy Riot durch die feministische Szene Russlands Sperling 2016, 223–239.
463 Vgl. Zagvozdina 2012a.

Riot hingegen, in der die Musik von vornherein Staffage ist und die so unmittelbar auf den politischen Diskurs hin orientiert war, kam die Frage, ob denn die Propagierung der feministischen Peitsche nicht kontraproduktiv sei, nicht von ungefähr auf.[464]

Ihren zweiten Clip *Kropotkin-Vodka* oder auch „Ubej seksista" („Schlag den Sexisten tot") veröffentlichten Pussy Riot am 1. Dezember 2011 mit Blick auf die Abgeordnetenhaus-Wahlen drei Tage später, begleitet von einem Aufruf, die Wahl zu boykottieren, um dieses – der Gruppe zufolge – verlogene Schauspiel zu delegitimieren. An zwei Tagen Ende November gingen drei Frauen (unter ihnen Tolokonnikova) durch zwei der teuersten Einkaufspassagen Moskaus (Kuzneckij most, Stolešnikov pereulok), um dort in verschiedenen Geschäften und Boutiquen, auf einer großen Vitrine (in der ein Jaguar ausgestellt war) und gar einer Modenschau, ihr neues Stück zu performen und mit Blitzpulver und Feuerlöscher Unruhe zu stiften.[465] Putin attackierten sie insofern, als es – die Bereicherung der Oligarchen schon in den 1990er Jahren ungeachtet – die Ära Putin ist, die in der Hauptstadt eine elitäre Konsumkultur für die Klasse der *executives*, der leitenden Angestellten in der Witschaft, hervorgebracht hat. Das radikal-feministische Motiv im Refrain – „Aufs Maul den Sexisten, den verfickten Putinisten!" („Pizdec seksistam, ebanym putinistam!") – ist dabei insofern am Platze, als *glamur* als recht primitive Form symbolischer Distinktion stark mit der sexualisierten und fetischisierten Darstellung von „Paradefrauen" *(paradnye ženščiny)* assoziiert ist. Die recht zurückhaltenden Reaktionen des Sicherheitspersonals der Boutiquen waren indes Anzeichen dafür, dass der radikale Schick von Pussy Riot, auch wenn er dem Stil der Moskauer Einkaufspassagen nicht gerade angepasst, ihm doch nicht ganz fremd war, und dass sich von hübscher oder erotischer Weiblichkeit abgrenzende feminine Selbstinszenierungen in der Hauptstadtöffentlichkeit durchaus en vogue sind. Sogar von einer abendlichen Modenschau, bei der sie für ihren Auftritt die Models vom Catwalk verscheuchten und Hexenmehl entzündeten, kamen sie unbehelligt davon. Das entsetzte Gesicht des bei der *fashion show* anwesenden Malers (akademischen Kitsches) Nikas Safronov war dabei ein Volltreffer für die Pussy-Riot-Videokunst-Artistinnen, handelt es sich bei diesem

464 Zu diesem Spannungsverhältnis vgl. Akulova: „The use of patently futile demands and hyperbolic stereotypes about feminism creates a ludic context, giving an ironic meaning even to those demands that would, if located in a slightly different context, be understood as signifying the genuine political stance of the artists." (2013, 281). Positiv hebt Akulova hervor, dass mit Pussy Riot überhaupt zum ersten Mal ein rein weibliches Art-Kollektiv auftrat (ebd., 282).

465 Vgl. Gruppa Pussy Riot 2011 f. „Gorjučij porošok" (Gruppa Pussy Riot 2011f), zu deutsch u.a. „Blitzpulver" oder „Hexenmehl", das aus Bärlauchsporen hergestellt und für pyrotechnische Show-Effekte verwendet wird.

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

Phänomen „zwischen Hofmaler und Partylöwe“[466] doch um einen vom Fernsehen oft herbei-/zitierten Kritiker der Aktionskunst. Der Songtext „Kropotkin-Vodka“ geht indes nur wenig auf Fragen des *glamur* ein; er ist recht buntscheckig. Neben dem lustigen Vorschlag, Russlands Hauptstadt nach Sibirien zu verlagern, wird den weiblichen Zuhörern vorgeschlagen, Polizistinnen zu verführen, was eine Anknüpfung an die „Vojna“-Aktion *Lobzaj musora (Küsse den Bullen)*[467] ist, in der die Aktivistinnen Polizisten im öffentlichen Raum zwangen, sie zu küssen. Auch der beiläufige Diebstahl von zwei Kleidern aus einer Boutique beim Bummel durch die Fußgängerzone stand in bester Tradition der Ladendiebstahl-Aktionen von „Vojna“.

Ganz anders als bei „Vojna“ wurde jedoch die Künstler-Persönlichkeit bei Pussy Riot gehandhabt. Degot’ monierte an „Vojna“ die Einsamkeit der romantischen Helden, die Aktivistinnen von Pussy Riot machten ihre Identifizierung äußerst schwer. Es sollte hier keine Heldinnen mit individuellem Antlitz geben, sondern seriell konzipierte Stimmen des Protests aus der weiblichen Masse. Die Anonymisierung durch das Tragen von Sturmmasken war so auch weniger eine Schutzmaßnahme, als konzeptuell wichtig.[468] Sowohl Osmolovskij als auch Kovalev erkannten schnell die Guerilla Girls, die ihre feministischen Aktionen in Gorilla-Masken durchführen, als Inspirationsfaktor.[469]

Die Anonymisierung hatte gegenüber dem romantischen Heldentum von „Vojna“ vor allem den Vorteil, dass die Gruppe kompatibler mit kollektiven politischen Formen des Protests war. Auf den zahlreichen Solidaritätsdemonstrationen nach der Verhaftung trugen die Anhänger der Gruppe bunte Sturmmasken, und dieses Kleidungsstück referierte dabei nicht nur auf seine Trägerinnen, die in Haft saßen, sondern hatte große politische Symbolik. Ganz allgemein schien es der Mangel an individuellen Zügen und

---

466 Engelfried 2008/9, 17. Safronov, der als Akademiemitglied und Professor der Ul’janovsker Kunsthochschule besonderen Wert auf die handwerklich meisterliche Ausführung seiner Akte, Madonnendarstellungen und Porträts von Persönlichkeiten aus Politik, Management und Show-Business Wert legt und das Argument des Kunst-kommt-von-Können gegen die Aktionskunst zu Feld führt, wurde 2002 vorgeworfen, Reproduktionen seiner Bilder (Übermalungen von computergenerierten Bildern) als Originale verkauft zu haben, nachdem der damalige russische Innenminister Andrej Dunaev ein auf diese Weise erstelltes Putin-Porträt für mehr als 2000 US-Dollar erstanden hatte (vgl. Polat 2002).

467 Ėpštejn 2012, 102 f.

468 Vgl. Willems 2013, 13 f. Willems weist zudem darauf hin, dass die Sturmmaske ein klassisches, auf den zapatistischen Subkommandante Markos zurückgehendes Attribut linksradikaler Inszenierung ist.

469 Vgl. Art chronika 2012. Mitenko nannte in einem Gespräch mit mir im Oktober 2013 die Behauptung der Ankläger im Prozess irreführend, dass die Masken vor der Verhaftung schützen würden, geschützt hätten oder hätten schützen sollen. Die anderen Teilnehmer des *Punk-Gebets* – nach denen vermeintlich gefahndet würde – seien in der Szene – und somit auch den Sicherheitsorganen – bekannt.

ästhetischen Besonderheiten zu sein (der sich auch in den kunstlos verfertigten Songtexten widerspiegelte), der die Verwandlung der Frauen in Symbole des Widerstands erleichterte. Die Sturmmützen stellten sich auch feministisch dem Handel mit dem weiblichen Antlitz in der Popbranche entgegen.[470] Die unverhältnismäßige Bestrafung der Frauen hat das ganze Potenzial der Widerstandssymbolik aktiviert. Auf der anderen Seite vertragen sich die psychologischen Mechanismen des Märtyrertums, die nach der Enttarnung der Frauen wirkten, nicht ganz mit dem ursprünglichen Konzept, denn das Gesicht spielt bei der Beglaubigung des Märtyrers eine Rolle; nicht umsonst geriet insbesondere die hübsche, tausendfach fotografierte Nadežda Tolokonnikova in die Rolle eines Jesus-Christ-Superstars. Die inzwischen erfolgten unvermummten Auftritte der attraktiven Nadja in den Musikvideos erregten bei der alten Gruppe großen Ärger.[471]

Auf dem Dach eines Schuppens gegenüber dem Gefängnis, in das Teilnehmer der Demonstrationen gegen die Wahlfälschungen am 5. und am 10. Dezember gebracht worden waren (unter ihnen auch Verzilov)[472], traten die Frauen am 14. Dezember 2011 mit einem Protestsong auf; und der Auftritt wirkte wie eine Emanation des Protestes selbst. Der Song *Smert' tjur'me, svoboda protestu!* („Tod dem Gefängnis, Freiheit dem Protest!"), der den politischen Gefangenen jeder Couleur gewidmet war, plädierte für einen ahierarchischen Charakter des Protests, die Entwaffnung der Polizei und die Anerkennung der (vermeintlich) wichtigen Rolle der LGBT-Bewegung bei diesem Protest. Gegen Ende des Konzerts hätten die politischen Gefangenen in das Skandieren der Losungen mit eingestimmt.[473] Nach dem Einsetzen der Massenproteste, die von sehr verschiedenen oppositionellen Gruppen getragen worden waren, und die programmatisch lediglich im Wunsch der Entthronung des Tyrannen übereinstimmten, legte auch die Gruppe Pussy Riot mehr und mehr den Fokus auf den Protest gegen Putin und dessen Machtbasis. Am 20. Januar 2012 beschwor Pussy Riot mit der Ausführung ihres Songs *Bunt v Rossii – Putin zassal* auf dem Roten Platz eine Revolution nach Art des

470 Vgl. Gladin 2012.

471 Vgl. Gruppa Pussy Riot 2015.

472 Vgl. Gruppa Pussy Riot 2011d. Verzilov war einer der rund 300 Demonstranten, die nach einer Kundgebung gegen die Wahlfälschungen am 5. Dezember festgenommen worden waren und mehrheitlich zu zehn bis fünfzehn Tagen Haft verurteilt wurden. Weitere größere Festnahmen folgten bei der ersten Demonstration mit mehr als 100.000 Teilnehmern am 10. Dezember (vgl. Ėpštejn 2012). Das Konzert vom 14. Dezember fand gegenüber einem sogenannten „specpriemnik" statt. Es sind dies Institutionen des Strafvollzugs, die (neben der Abschiebehaft) der Inhaftierung von Menschen dienen, die sich (angeblich) besonders schwerer Ordnungswidrigkeiten schuldig gemacht haben. Die Haftdauer kann bis zu 15 Tagen dauern. Im deutschen Recht gibt es keine Haftstrafen für Ordnungswidrigkeiten.

473 Vgl. ebd.

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

Arabischen Frühlings.[474] Der dort befindliche Lobnoe mesto – nicht, wie oft fälschlicherweise angenommen designierter Richtplatz, sondern Ort der Verlesung der Dekrete des Zaren – diente der achtköpfigen, also verstärkten Gruppe als Bühne. 1995 war er bereits in einer Aktion Breners als Boxring verwendet worden, in den er den kränkelnden, jedoch kriegsführenden El'cin zu rufen gedachte.[475] Pussy Riots Webseite erinnert jedoch an die Gruppe von Dissidenten, die an diesem Ort gegen die Niederschlagung des Prager Frühlings protestierten, ein Protest, der von der Miliz gewaltsam aufgelöst wurde.[476] Knapp ein halbes Jahrhundert später wurden drei der Aktivistinnen von Pussy Riot gleichfalls in U-Haft genommen. Das inkriminierte *Punk-Gebet* wurde vom Song auf dem Lobnoe mesto bereits motivisch antizipiert:

> Die Madonna im Ruhm bringt den Faustkampf bei
> Die Feministin Magdalena ist los zur Demo.
>
> Мадонна во славе научит драться
> Феминистка Магдалина пошла на демонстрацию.[477]

2.4.6 Das *Punk-Gebet* in der Christ-Erlöser-Kathedrale

Davon, was am 21. Februar 2012 passierte, als die Aktivistinnen und Aktivisten[478] von Pussy Riot die Christ-Erlöser-Kathedrale in Moskau betraten, kann man sich am leichtesten einen Eindruck verschaffen, indem man sich im Internet die Ausgabe des gesellschaftspolitischen Telejournals *Special'nyj korrespondent* vom 24. April – betitelt *Provokatory (Provokateure)* – anschaut, denn hier wurden die Videoaufnahmen der Gruppe weitgehend ungeschnitten präsentiert. Nicht dass es in der von Arkadij Mamontov geleiteten Ausgabe um objektiven Journalismus gegangen wäre. Vielmehr wird das Material, bevor es dem Fernsehzuschauer verabreicht wird, von den im Saal anwesenden Kirchenvertretern vorverurteilt. Auf bemühte Art und Weise geben die Saalgäste nach der Vorführung des Materials ihrer Betroffenheit live Ausdruck ■ Videofile. Immer wieder werden in die Präsentation des Dokumaterials Computeranimationen von schwarzen Schlangen eingefügt, die über das Bild kriechen, um sich zu einem unentwirrbaren



http://doi.org/cbf6

474 Gruppa Pussy Riot 2012b: *Aufstand in Russland – Putin hat sich eingepisst*.

475 Vielleicht ist der „Faustkampf" im in der Folge zitierten Text eine versteckte Referenz auf Breners Aktion.

476 Vgl. Gruppa Pussy Riot 2012b. – Vgl. Ėpštejn 2012a.

477 Zit. nach Gruppa Pussy Riot 2012b.

478 Neben den sichtbaren Akteurinnen bedurfte es eines (zumeist männlichen) technischen Staffs (Fotographen, Kameraleute).

Knäuel zu verdichten. Die Tonspur borgt offensichtlich viel vom Horrorfilm bzw. vom Genre der verschwörungstheoretischen Enthüllungsdoku, sodass dem Zuschauer suggeriert wird, dass sich im Kreis derer, die dort im Studio über die *Provokateure* reden, das Böse selbst materialisiert.[479] Man könnte dieses auf dem ersten Kanal des staatlichen Fernsehens ausgestrahlte Feature, das zwei Fortsetzungen erfuhr, mit gutem Recht als die zeitgenössische Variante der Hetzartikel bezeichnen, die in der Sowjetunion einst die Prozesse gegen Schriftsteller einleiteten. Der ermittelnde, nach dem Prozess beförderte Staatsanwaltschaft Artem Rančenkov[480] trat in dieser Fernsehsendung selbst mit einem vernichtenden Urteil über die Frauen auf und dürfte ihr auch das sichergestellte Beweismaterial zur Verfügung gestellt haben.

Die später inkriminierten Handlungen spielen sich in gut 40 Sekunden ab. Drei, zeitweise vier der fünf Beteiligten (unter ihnen Tolokonnikova und Alechina) gelingt es in dieser Zeit, auf dem Ambo *(amvon),* dem halbkreisförmigen Teil der erhöhten *solea* vor der Ikonostase und den Toren zum Altarraum ihren Pogo-Tanz aufzuführen (siehe Abb. 10a u. 10b), einige Textzeilen zu singen und vor allem den Refrain des Songs „Sran', sran', sran' Gospodnja!" (in etwa: „Heilige Scheiße!") zu skandieren, weil sich der herbeigelaufene Wächter zuerst der etwas abseits auf der *solea* stehenden, mit einer Elektrogitarre herumhantierenden Samucevič widmet. Der zweite Wächter rangelt dann mit Tolokonnikova, nachdem diese ein Aufnahmegerät mit den Instrumentals des Songs angestellt hat, und entwendet es ihr. Schließlich entfernt das Sicherheitspersonal die Frauen vom Ambo,[481] und diese verlassen dann mit ihrem technischen Team und den Journalisten unter den Anfeindungen der Angestellten und einiger Besucher recht zügig die Kirche. Selbst diese kurze Beschreibung ist akkurater als die in der Anklageschrift und vor Gericht erfolgende mangelhafte Rekonstruktion des Tathergangs, die nicht differenziert genug war, um festzustellen, dass Samucevič sich nicht auf dem Ambo befand.[482] Pussy Riot war es in der Christ-Erlöser-Kathedrale kaum gelungen, Material zu sammeln für ihr Video; insbesondere fehlten aufgrund des sehr schnellen Eingreifens der Wächter Bilder, in der die Frauen Gitarre spielten und ins Mikrophon

479 Die Aktivistinnen von Pussy Riot sowie andere Oppositionelle (u.a. Aleksej Naval'nyj) werden in „Provokateure" als Agenten einer dunklen internationalen Macht bezeichnet, die alle geistigen Werte und damit den Zusammenhalt der Völker zerstören wolle, um uneingeschränkt über die atomisierten Erdenbürger herrschen zu können. Eine wichtige Rolle in dieser Verschwörungstheorie übernahm Putins Erzfeind Boris Berezovskij.

480 Vgl. Grani.ru 2012.

481 Der Theologe Willems definiert den Ambo (auch Ambon) wie folgt: „Dabei handelt es sich um eine erhöhte Stelle im Altarraum, von der aus unter anderem die Bibel verlesen und gepredigt wird. Nach orthodoxem Empfinden ist der Ambo der heiligste Ort im Kirchgebäude diesseits der Ikonostase; er wird von Laien nur in seltenen Fällen betreten." (2013, 79).

482 Vgl. Rančenkov 2012, vgl. Ria novosti 2012, 15:33.

sangen. Man versuchte dies zu kaschieren, indem man Bilder einer Probe der Aktion in der ehemaligen Hauptkirche der Russisch-Orthodoxen Kirche (ROK), der Bogojavlenskij Cerkov', in den Videoclip montierte.[483] Dort hatte die Aktion jedoch gleichfalls nur kurz gedauert, obwohl die Bediensteten der Kirche nicht handgreiflich wurden. Im Ergebnis sind Bild und Ton im Videoclip des *Punk-Gebets* noch weniger synchron als in den anderen Videos Pussy Riots.

Die politische Stoßrichtung des *Punk-Gebets* ist aus seinem Text klar ersichtlich und noch deutlicher hat sie Alek Ėpštejn ausbuchstabiert: Es geht gegen das neue Konkordat der ROK mit dem russischen Staat. Laut Präsident Putin müsse nach dem Zerfall der Institutionen der kommunistischen Gesellschaft (den Parteiorganisationen und den Arbeiterkollektiven) die Kirche zur Vermittlung allgemeinmenschlicher Werte einspringen. Neben diesen volkspädagogischen Sorgen eines Landesvaters erhofft sich Putin jedoch wohl auch die Unterstützung seiner Politik einer konservativen Konsolidierung in Russland. Er kommt einem Wunsch in der ROK nach Ausbau ihres Einflusses entgegen. So sind bereits Gesetzgebungen zur Restitution von nach der Revolution enteignetem Kirchenbesitz verabschiedet worden. Der Einfluss der Kirche auf die Schulen sowie die Seelsorge in der Armee sollen ausgebaut werden.[484] Als speziellerer Beweggrund für die Aktion Pussy Riots in der Christ-Erlöser-Kathedrale kann die konservative Genderpolitik der ROK gelten, worüber Pussy Riot im *Punk-Gebet* mit folgender Verszeile ihre Empörung äußerten:

> Um den Heiligsten nicht zu beleidigen
> Müssen Frauen gebären und lieben
>
> Чтобы Святейшего не оскорбить
> Женщинам нужно рожать и любить[485]

483 Es handelt sich um die Kirche, in der Brener sich in der im Kapitel 2.1.3. erwähnten Aktion einst als Sündenbock für den Tschetschenienkrieg anbot.

484 Vgl. Ėpštejn/Vasil'ev 2011. Der Umstand, dass Patriarch Kirill die Soldaten ihrer Schuldlosigkeit bei der Ausführung von Befehlen versichert (vgl. Ėpštejn/Vasil'ev 2011), statt umgekehrt Gewissensfreiheit zu propagieren, darf in einem Land, das seit 1994 (und damit nur ca. sechs Jahre nach der Einstellung der Afghanistanmission durch die Sowjetunion) fortwährend in kriegerischen Konflikten engagiert ist, nicht unterschätzt werden. Zur ambivalenten Stellung der Russisch-Orthodoxen Kirche zu Zivilgesellschaft und Demokratie vgl. Willems' Interpretation ihrer Sozialdoktrin (2013, 22–26). Willems erwähnt Ėpštejn/Vasil'ev 2011 und Ėpštejn 2012a nicht, obwohl diese frühe, fundiert geschriebene russische Reaktionen auf das Strafverfahren darstellen.

485 Gruppa Pussy Riot 2012a.

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

Es ist in dieser Hinsicht bezeichnend, dass in Mamontovs Sendung[486] Samucevič vorgeführt wird, indem ihr Wunsch, keine Familie zu haben, hervorgehoben wird und Tolokonnikova, indem ihre Beteiligung in hochschwangerem Zustand an einer „Orgie"[487] herausgestrichen wird, deren Zielsetzung – der Protest gegen die aggressive staatliche Fruchtbarkeitskampagne – unterschlagen wird. Während der Gerichtsverhandlung wertete es die Anklageseite als ungehörig, dass die Frauen am Ort eines nationalen Heiligtums ihren Feminismus äußern, der mit „Nihilismus" gleichgesetzt wird („nigilizm").[488]

Ein noch konkreterer Anlass für die Aktion war tagespolitischer Art. Als die Protestbewegung immer neue Demonstrationen ansetzte, gab Patriarch Kirill (bürgerlich: Michail Gundjaev) seinen Schäfchen am 1. Februar auf, nicht auf die Straße zu gehen. Stattdessen sollten sie sich in die Schlange derer einreihen, die den Gürtel der Heiligen Gottesmutter, eine Reliquie, die zu dieser Zeit in Moskau ausgestellt war, sehen wollten.[489] Es ist besonders diese konkrete Schützenhilfe des Patriarchen für den in Bedrängnis geratenen Präsidenten, die den Anlass für die Aktion gab. Pussy Riot nimmt dabei auch Bezug auf die Gerüchte um die KGB-Verbindungen Michail Gundjaevs.[490] Eben dieser politischen Instrumentalisierung der Gottesmutter wegen hielten Pussy Riot ihre Andacht ab und forderten Maria auf, Putin zu verjagen.[491] Und eben deswegen bückten sich die Teilnehmerinnen der Aktion immer wieder und bekreuzigten sich, um der Innigkeit ihres Wunsches Ausdruck zu verleihen. Im Prinzip, so Ėpštejn, müsste es offensichtlich sein, dass, wenn sich die Frauen in ihrem „Gebet" an die Muttergottes richteten, von antireligiösen Motiven keine Rede sein kann.[492]

486 Mamontov 2012, 00:20:07.

487 Ebd., 00:23:29: „в общественном месте устроили вот эту оргию".

488 Ria Novosti 2012, 02:20:00. Vgl. Willems: „Feministische Forderungen, Einsichten der Gender Studies in die Konstruiertheit von Geschlechteridentitäten und Vorschläge zur Verbesserung der Situation von Homosexuellen provozieren in der heutigen Russischen Orthodoxen Kirche und der russischen Gesellschaft mindestens so sehr, wie in den deutschen Kirchen und westeuropäischen Gesellschaften noch vor wenigen Jahren." (2013, 100)

489 Interfaks 2012a: Православные люди не умеют выходить на демонстрации — они стоят к Поясу Пресвятой Богородицы […]".Vgl. zur Ausstellung des Gürtel Mariens und zur Religiosität im heutigen Russland Willems 2013, 22 f.

490 Vgl. Gruppa Pussy Riot 2012a.

491 Vgl. Ėpštejn 2012a.

492 Willems charakterisiert die verhafteten Mitglieder von Pussy Riot als durchaus religiös, ihre Religionsausübung entspreche „Individualisierungs- und Pluralisierungstendenzen", einer Lossagung vom Autoritätsanspruch der Kirchenleitung, die vor allem in jungen und gebildeten Teilen der russischen Gesellschaft ausgeprägt ist. Er interpretiert einen während des Prozesses geschriebenen Brief, in dem Tolokonnikova sich in die Tradition der religionsphilosophischen Kritik der Verbindung von Staat und Kirche stelle, deren hervorragendster Vertreter Nikolaj Berdjaev war. Eine taktische Motivation,

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

2.4.7 Der Prozess gegen Pussy Riot

Pussy Riot konnte am 21. Februar unbehelligt den Tatort verlassen. Erst nach der Veröffentlichung des Videoclips formierte sich in der ROK eine Initiativgruppe, die sich mit der Forderung an die Generalstaatsanwaltschaft wandte, die Frauen zur Verantwortung zu ziehen. Von der Kanzel wurden die Gläubigen aufgefordert, sich zum Schreiben von Protestbriefen an die Staatsanwaltschaft zu organisieren. Im März kam es auf diese Weise zur Anklageerhebung, im Juli wurden drei der Frauen in Untersuchungshaft genommen. Eine zentrale Rolle spielte in dieser Kampagne der Vorsitzende der Abteilung des Moskauer Patriarchats für die wechselseitigen Beziehungen von Kirche und Gesellschaft, Vsevolod Čaplin.[493] Schon in den Statements von Čaplin im März 2012 wird die später vor Gericht mehrfach wiederholte, unverschämte rhetorische Strategie vorexerziert, nach der es Gott vorbehalten bleibe, den Frauen zu verzeihen, gleichzeitig aber ihre Verurteilung vor einem weltlichen Gericht vorangetrieben wird, um der in der orthodoxen Kirche verbreiteten konservativen Weltanschauung größeren Einfluss zu verschaffen.

Sandra Frimmel, die Expertin für die Kunstgerichtsprozesse der 2000er Jahre in Russland, hat Unterschiede und Gemeinsamkeiten der Prozesse gegen Pussy Riot und früheren Prozessen (gegen die Ausstellungen *Achtung, Religion!* und *Verbotene Kunst*) zusammengetragen.

Wie in den vorangegangenen Prozessen war die empörte orthodoxe Öffentlichkeit ein Produkt einer konzertierten Kampagne von kirchlichen Vertretern, religiösen Aktivisten und medialen Vorstößen.[494] Die bereits genannten Tele-Journale „Provokateure“ zeigten diesmal sogar die Zusammenarbeit von ermittelnder Staatsanwaltschaft und medialer Hetzkampagne. Wie schon bei den Zeugenaussagen in den genannten Prozessen gegen Ausstellungsmacher glichen sich die Aussagen, mit denen die durch das *Punk-Gebet* „Geschädigten“ *(poterpevšie)* von ihren „moralischen Leiden“ berichteten, oft aufs Wort („moral’nye stradanija“)[495]. Wie die Angeklagte Alechina bemerkte, wurden Zeugenaussagen aus der Voruntersuchung mit Copy-Paste-Verfahren erstellt, so dass sogar Rechtschreibfehler übernommen wurden.[496] Wie in vorangegangenen Prozessen wurden die Verhandlungen von der Richterin (Marina Syrova) sehr einseitig im Sinne der Anklage geführt.

---

die Zurückweisung des Vorwurfs der Religionsfeindlichkeit, schließt Willems hier indes nicht aus (vgl. Willems 2013, 22 und 42–47).

493 Vgl. Frimmel 2012, [6].

494 Vgl. ebd., [6].

495 Šubina/Mogilevskaja 2012a.

496 Vgl. ebd. – Vgl. Frimmel 2012, [6 f.].

Neu war in dem Prozess, dass die Frauen im Gegensatz zu den bis dahin vor Gericht stehenden Persönlichkeiten aus der Kunstwelt in Untersuchungshaft genommen wurden. Dieser harte Umgang mit den Frauen, von denen zwei kleine Kinder hatten, wurde durch das hohe Strafmaß im Urteil – zwei Jahre Lagerhaft – fortgesetzt und spaltete bis zu einem gewissen Grad auch die orthodoxe Glaubensgemeinschaft. Weil es sich bei der Straftat um eine Aktion gehandelt hatte (nicht um eine Ausstellung), wurde, wie schon im Ermittlungsverfahren gegen Ter-Ogan'jan, der Paragraph §213 – „Störung der öffentlichen Ordnung" *(chuliganstvo)* herangezogen; rechtssystematisch[497] stand die Anklage gegen Pussy Riot in engem Zusammenhang mit den vorherigen Kunstgerichtsprozessen, weil auch hier davon ausgegangen wurde, dass Motive des Hasses gegen eine soziale Gruppe, i.e. die orthodoxe Religionsgemeinschaft, vorlägen (§213, 1b). Um sowohl künstlerische als auch (legitime) politische Motive der Aktion von vornherein in Abrede zu stellen, wurde die Anhörung von Zeugen der Verteidigung aus den entsprechenden Betätigungsfeldern nicht zugelassen. Für den Nachweis des Vorliegens des Straftatbestands der Störung der öffentlichen Ordnung wurden kirchliche Gesetze angeführt.[498] Da sich die vorherigen Kunstgerichtsprozesse vor allem gegen Kuratoren und ihre Ausstellungen richteten, die an Orten der zeitgenössischen Kunst und Kultur ausgerichtet worden waren, prallten hier bis zu einem gewissen Grad tatsächlich noch verschiedene Kunstbegriffe aufeinander – der konservative, vom Bildbegriff der Ikone ausgehende, didaktische Kunstbegriff seitens der Anklage und der avantgardistische, zeitgenössische seitens der Verteidigung.[499] Im Prozess gegen Pussy Riot hingegen wurden als Zeugen der Verteidigung lediglich Verwandte, Kommilitonen und Dozenten der Studentinnen zugelassen; damit wurden die Angeklagten infantilisiert: nicht Kunst-Aktivistinnen standen vor Gericht, sondern *böse Mädchen*. Schon ihr „Gruppensex" im Museum war ungezogen; aber ihr letzter Streich war zu teuflisch, als dass man sie ungeschoren davonkommen lassen könnte – so die Botschaft der Anklage.

Nachdem der Oppositionsführer Aleksej Naval'nyj, der Kunstwissenschaftler und Kurator Andrej Erofeev, die emeritierte Theologieprofessorin und Expertin für Religion und Kunst Elena Volkova von Syrova nicht als Zeugen zugelassen wurden[500], welche die politische respektive künstlerische und künstlerisch-theologische Bedeutung der Aktion hätten würdigen können, stellt sich die Frage, auf welchen Sachverstand man sich bei der Anklageerhebung berief. Erst das dritte psychologisch-linguistische Gutachten brachte

497 Wobei hier von Rechtssystematik zu sprechen, eigentlich euphemistisch ist, denn es ist gar nicht klar, wie sich §213 und §282 zueinander verhalten (vgl. Gall 2012, 3).

498 Vgl. Frimmel 2012, [7].

499 Dies ist, wie bereits angeführt, eine der Hauptthesen von Frimmel (2015).

500 Vgl. Mogilevskaja/Šubina 2012 und 2012a.

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

dem Ermittler das gewünschte Ergebnis. Es wurde unter Leitung eines Insiders erstellt und hakte lediglich die den Frauen zur Last gelegten Straftatbestände ab. Es verfehlte somit nicht nur den grundsätzlichen Zweck eines Gutachtens – eine wissenschaftlich informierte Bewertung eines Sachverhalts –, sondern verstieß auch grundsätzlich gegen die Norm, dass Gutachten nicht juristisch argumentieren dürfen, wie der Vorsitzende der Moskauer Anwaltskammer Genri Reznik festgestellt hat.[501] Eine detaillierte Analyse des Gutachtens haben zwei Professorinnen im Namen der unabhängigen Petersburger Vereinigung von Gelehrten vorgenommen. Sie kommen zu dem Ergebnis, dass die Gutachter den montierten Videoclip des Songs wider besseres Wissen zur Grundlage der Feststellung dessen genommen haben, was in der Kirche passiert ist.[502] Des Weiteren werden lediglich einige aus dem Kontext gerissene Lexeme untersucht. Es gibt keine Begriffsbestimmungen oder methodologischen Verweise, stattdessen nur emotional gefärbte Invektive. In den Schlussfolgerungen werden der Gruppe die Motive unterstellt, die durch den Straftatbestand vorformuliert sind, was den Regeln für das Verfassen eines gerichtlichen Gutachtens grundsätzlich widerspricht.[503]

So kommen die Experten des Gutachtens der Anklage etwa zum Ergebnis, dass das Idiom „Sran' Gospodnja" („Heilige Scheiße") einen „gotteslästerlichen", „blasphemischen"[504] Sinn habe, weil Gott als Objekt religiöser Verehrung in der orthodoxen Kirche in dieser Wendung mit einer „anal-exkrementellen Semantik"[505] in Verbindung gebracht werde. Tatsächlich, so halten die Kritiker dieses linguistisch-psychologischen Gutachtens fest, habe das Fluchwort „Sran' Gospodnja" vor allem durch die Synchronisierung[506] US-amerikanischer Filme und Fernsehserien in postsowjetischer Zeit Verbreitung gefunden. Es diene als Äquivalent zum US-amerikanischen Ausdruck „Holy Shit!", der großer Überraschung Ausdruck gibt. Im vorliegenden Fall beziehe sich diese Äußerung von

501 Vgl. Reznik 2012, 226.

502 Vgl. Vera Abramenkova (u.a.) 2012, 4 [318]. Die Experten, die auf die suggestiv formulierten Fragen des Ermittlers antworten, kommen zum Ergebnis, es gehöre nicht zu ihrer Aufgabe, den Text des Songs mit seiner tatsächlichen Ausführung während der *inkriminierten Aktion* zu vergleichen. Dennoch teilen sie ihre Expertise (zwangsläufig) in eine Analyse des Geschehens in der Kirche und die Interpretation des Songtexts auf. Dies führte dazu, dass die sog. Experten – nachdem sie das Wort „suka" („Hure") im etymologischen Wörterbuch nachgeschlagen haben – in seiner Verwendung in der Öffentlichkeit bzw. in der Kathedrale den Tatbestand Störung der öffentlichen Ordnung erfüllt sahen (vgl. ebd., 15). Dabei taucht das Wort erst zum Ende des Songtexts auf, von dem, wie sie selbst festgestellt haben, lediglich die erste Strophe im Kirchenraum ausgeführt wurde.

503 Vgl. Levinskaja/Uzunova 2012.

504 Ebd.: „[….] обладает ‚богохульным', ‚кощунственным' смыслом".

505 Ebd, 16: „с обсценной анально-экскрементальной семантикой".

506 Vgl. Levinskaja/Uzunova 2012.: „dublirovanie". Dies meint eigentlich die im russischen Sprachraum übliche Hinzufügung einer zweiten Tonspur mit der Übersetzung der Dialoge.

indignierter Überraschung darauf, „dass das Moskauer Patriarchat eine enge Allianz mit den politischen Machthabern eingegangen ist"[507]. Dieses Beispiels verdeutlicht, wie eine Erniedrigung der sozialen Gruppe der orthodoxen Gläubigen konstruiert wird. Wenn wir nun einmal auf zugegeben experimentelle Weise die oben erläuterten Leitlinien der Hate Speech-Rechtsprechung in Deutschland zugrunde legen, läuft die Verurteilung diesen Grundsätzen in mindestens drei Aspekten zuwider.

(α – Mehrheit wird als bedrohte Minderheit ausgegeben) Erstens soll die Verfolgung von hate-speech bzw. -crime eigentlich dem Schutz von nationalen Minderheiten dienen. Ihre Anwendung ist leichter rechtfertigbar, je besser sich die in ihrer Menschenwürde erniedrigte Gruppe eingrenzen lässt; und noch leichter, wenn diese Gruppe zumindest potenziell durch Gewalt bedroht ist. Im gegebenen Fall ging es eigentlich um die Gefühle der nationalen Mehrheit; zudem lag ein Aufruf zu Gewalt bzw. die Gefahr der Gewaltbereitschaft nicht vor – wie das erste Gutachten im Fall Pussy Riot noch festgestellt hatte.[508] Es gibt keine Bereitschaft zu ernsthafter physischer Gewalt unter den zeitgenössischen Künstlern, dafür aber unter radikalen orthodoxen Splitterorganisationen, die schon mehrfach straffrei in Ausstellungen randaliert und dabei Angestellte bedroht haben. Reznik weist auf die verräterische(n) Stelle(n) im Urteil gegen Pussy Riot hin, in denen festgestellt wird, dass die Frauen

> die Gefühle einer großen, durch ihre Haltung zur Religion definierten Gruppe von Menschen verletzen und beleidigen und bei ihnen Hass und Feindschaft wecken, wodurch sie gegen die verfassungsmäßigen Grundlagen des Staates verstoßen.

> […] унижают и оскорбляют чувства значительной группы граждан в данном случае по признаку отношения к религии, возбуждают у них ненависть и вражду, тем самым нарушают конституционные устои государства.[509]

Auf die Absurdität dieser Spiegellogik, nach der die Angeklagten schuldig sein müssen, weil sie bei den vermeintlichen Opfern Hass hervorgerufen haben, hatte bereits Michail Ryklin in seinem Buch über den Prozess gegen *Achtung, Religion!* hingewiesen.[510]

(β – willkürliche Annahme einer großen, in ihrer Allgemeinheit beleidigten Opfergruppe) Die geringe Eingrenzbarkeit der sozialen Gruppe, die angeblich von Pussy Riot belei-

507 Ebd.: „[…] что Московская патриархия вступила в тесный альянс с политической властью."

508 Vgl. Malanceva u.a. 2012, 24.

509 Dt. Übers. zit. nach Reznik 2012, 228; Syrova 2012.)

510 Ryklin 2006, 107 ff.

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

digt wurde, ihre Größe scheint für die Anklage die Schuld der Frauen nur zu vergrößern – eine maximale Indefiniertheit der Gruppe wird in Kauf genommen.[511] Dabei wird desavouiert, dass sich der Sprechakt der Frauen eben nicht gegen die Gruppe der orthodoxen Gläubigen (d.h. jeden der Religionszugehörigen) richtete, sondern gegen die hohen Repräsentanten der Kirche, die eine enge Allianz mit dem Staat suchen. Es wird kein politischer Prozess gegen ein staatsgefährdendes Verbrechen wie in der Sowjetunion geführt, sondern, Rechtstaatlichkeit simulierend, im Namen einer zu schützenden Minderheit eingegriffen.[512] Die absurde These im Gutachten – Pussy Riot hätte den Namen Putins in ihrem Songtext lediglich eingeführt, um ihren Hass gegen die orthodoxen Gläubigen als politischen Protest zu *tarnen*[513] – zeigt die für das verschwörungstheoretische Imaginäre typische spiegelverkehrte Logik. Eine politische Hasskampagne, in der in sowjetischer Tradition das Volk gegen die liberale Intelligencija aufgehetzt wird, erscheint im Gewand des Schutzes der Menschenwürde. Die politische Intention von Pussy Riot – die Delegitimierung dieses Präsidenten und seiner Unterstützer im Klerus – wird verzerrt repräsentiert: als ein Begehren, das apolitisch ist bzw. sich außerhalb des Politischen befindet, das der zivilisierte, liberale Staat einhegt. So wie sich einst im kommunistischen Russland, 1973, bei der „Bulldozer-Ausstellung" („Vul'dozernaja vystavka") Ordnungshüter als freiwillige Sonntagsarbeiter *(subbotnik)* maskierten, um

511 Vgl. Levinskaja/Uzunova 2012.

512 Verräterisch ist freilich, dass der sich im Song-Text findende Hinweis auf personelle Verflochtenheit von Kirche und KGB im Gutachten als „Verleumdung" (Abramenkova 2012, 18: „kleveta") bezeichnet wird. Hier hat man es mit einem Anklagepunkt in guter sowjetischer Tradition zu tun. Im vielleicht wichtigsten sowjetischen Prozess gegen Schriftsteller, 1966 gegen Andrej Sinjavskij und Julij Daniėl', geführt gemäß Artikel 70 des Strafgesetzbuchs der RSFSR – „antisowjetische Propaganda" –, figurierte der Vorwurf der „kleveta" („Verleumdung") prominent. Dieser wurde später in den Paragraphen 190 ausgelagert, um auch für kleinere Vergehen Strafe in Aussicht zu stellen. „Verleumdung" war hierbei nicht eigentlich eine Straftat, in der eine Person, eventuell eine Körperschaft, durch falsche Darstellung der Tatsachen in ihrer Würde verletzt und in ihrem Ruf geschädigt wurde. Der „kleveta"-Vorwurf richtete sich einfach gegen Schriftsteller, die die sowjetische Gesellschaft, insbesondere ihre Grundfesten (Partei, Armee usw.), satirisch, als ethischen Maßstäben (d.h. meist den eigenen) nicht gerecht werdend, darstellten. Ähnlich die Logik des Gutachtens: Eine wahrheitsgetreue Darstellung der Wirklichkeit – natürlich gewährte die totalitäre/autoritäre Sowjetmacht auch dem Kirchenapparat keine große Autonomie und versuchte ihn mittels ihrer Strohmänner zu lenken (vgl. Levinskaja/Uzunova 2012) – muss als *Verleumdung* die Gläubigen verletzen, die hier das in der Sowjetunion zu schützende Volk ersetzen. An der Aufklärung der historischen Tatsachen hat Gundjajev freilich nicht eigentlich Interesse. Der „kleveta"-Vorwurf wird hier also im Rahmen des Schutzes einer Minderheit rekonfiguriert, weil aber die Reform des Rechts im postsowjetischen Russland eine gewisse Anpassung an internationale Standards der Rechtssystematik schon erfordert, kann der „kleveta"-Vorwurf auch nicht mehr voll greifen.

513 Vgl. Abramenkova 2012, 19.

die Künstler von der Brache zu vertreiben, auf der sie ihre Bilder ausstellen wollten[514], verkleiden sich heute im demokratischen Rechtsstaat Russland Ordnungshüter als Menschenrechtsschützer. Das Ergebnis dieses Mummenschanzes ist für den informierten Zuschauer ähnlich überzeugend wie damals. Dennoch ist diese Änderung der Grammatik der Repression vom autoritären Sowjetstaat zum autoritären neoliberalen Staat, auf die auch Laurie Penny[515] hingewiesen hat, bedeutsam. Der Staat identifiziert sich nicht mehr mit dem sozialen Träger einer Ideologie (wie im Falle des Proletariats), sondern fördert die Hegemonie einer Ideologie, indem er partiell schützt. So stellte Richterin Syrova fest, dass die Weltanschauung des Feminismus in Russland kein Verbrechen sei, indes ihre Vertreter

> in solche Sphären gesellschaftlicher Verhältnisse eingreifen wie die Moral, die Normen des Anstands, die Familienverhältnisse, die sexuellen Beziehungen, unter anderem die nicht-traditionellen, die sich historisch in den religiösen Weltanschauungen fundierten.

> […] его представители вторгаются в такие сферы общественных отношений как мораль, нормы приличия, отношения в семье, сексуальные отношения, в том числе нетрадиционные, которые исторически строились на основе религиозного мировоззрения.[516]

Die Vertreter der Konfessionen – in einem weiteren Sinne fasst die Richterin auch den Feminismus als ein solches Bekenntnis auf – müssten sich im freien Staat jedoch untereinander als gleichberechtigte behandeln. Gerade das Eindringen der Aktivistinnen in den Kirchenraum und ihre Missachtung des religiösen Tabus, demzufolge eine Frau sich nicht auf dem Ambo aufhalten kann, gefährde die Unversehrtheit der „Weltanschauung" („mirovozzrenie") der Gläubigen. Allein aus dem Umstand, dass diese in Frage gestellt wird, wird geschlussfolgert, dass die Frauen *ihrem* Bekenntnis – dem Feminismus – Superiorität („prevoschodstvo") und der religiösen Weltanschauung die entsprechende Minderwertigkeit beigemessen hätten. Auf diese Weise wird allerdings kein Äquivalent zu der oben erläuterten Maßgabe in der deutschen Rechtsprechung etabliert, nach der es unzulässig ist

> den Begriff des öffentlichen Friedens in § 130 Abs. 4 StGB als „Schutz vor subjektiver Beunruhigung der Bürger" durch Konfrontation mit provokanten Meinungen, als „Wahrung

514 Vgl. Lass 2002, 296 ff. und 303 ff.
515 Laurie Penny nennt die jetzige Situation, etwas dramatisierend, „neoliberal-religiösen Totalitarismus" (2012, 9).
516 Syrova 2012.

> von als grundlegend angesehenen sozialen oder ethischen Anschauungen“ oder als „Zumutbarkeitsgrenze gegenüber unerträglichen Ideen allein wegen der Meinung als solcher“ zu interpretieren.[517]

Mit anderen Worten: Es wäre eigentlich nicht Aufgabe des Staates in Absehung von jeglichem sozialen Gefahrenpotenzial dafür zu sorgen,[518] dass der Bürger aus seiner – um den schönen angelsächsischen Ausdruck zu verwenden – *comfort zone*[519] gerissen wird.[520] Diese Depolitisierung der Gesellschaft mittels eines paternalistischen Schutzes der getrennten Kinderzimmer ist nun in der Tat eine allgemeine Tendenz in neoliberalen Gesellschaften, in Russland freilich wird dieser Schutz – das straflose Randalieren in Ausstellungsräumen zeitgenössischer Kunst zeugt davon – partieller und interessierter, im Sinne des Machtbündnisses von Kirche und Staat angewendet. Weil die staatlichen und gesellschaftlichen Grundfesten in der Orthodoxie liegen sollen, ist diese sozusagen *gleicher als* andere Bekenntnisse.

(γ – automatischer Schuldbeweis über das Vorliegen verletzter Gefühle bei den Geschädigten) Die Anwälte von Pussy Riot traten während des Prozesses nicht für eine vollständige Unschuld ihrer Mandanten ein. Wie auch der Vorsitzende der Anwaltskammer Genri Resnik bestätigt hat, hätte für das inadäquate Benehmen im Kirchenraum eine Ordnungswidrigkeit verhängt werden können. Der Paragraph 5.26 des Gesetzbuchs über Ordnungswidrigkeiten scheint der Aktion auf den Leib geschrieben: „Die Verletzung der religiösen Gefühle anderer Mitbürger oder die Entweihung von [von diesen verehrten][521] Gegenständen, Symbolen oder Emblemen mit weltanschaulichem Gehalt“.[522] Erst die politischen Absichten von Teilen der Kirche, der orthodoxen Öffentlichkeit

---

517 Hong 2010, 123.

518 Es ist bezeichnend, dass der Begriff der „Bedrohung“/„Gefahr“ (opasnost’) in dem fast 160.000 Zeichen umfassenden Urteil erst gegen Ende fällt. Die Richterin schließt eine geistige Zerrüttung der Angeklagten zum Tatzeitpunkt aus und rechtfertigt das harte Strafmaß mit der hochgradigen gesellschaftlichen Gefährlichkeit ihrer Handlungen (vgl. Syrova 2013).

519 Dieser aus der Verhaltenspsychologie stammende Begriff, mit dem ein Zustand frei von Beunruhigung bezeichnet wird, in dem eine Person mit einer eingeschränkten Auswahl von Verhaltensmustern eine gleichbleibende Performance erbringen kann, ist in den allgemeinen Sprachgebrauch übergegangen. Die Definition des Oxford Dicitionary ist: „a situation where one feels safe or at ease“ (vgl. Oxford Dictionary of English, 2010, 348).

520 Vgl. auch Gall 2012, 4 f.

521 Hinzufügung durch den Autor, MM. Zit. nach Resnik 2012, 225. – Vgl. Gall 2012, 4.

522 §5.26, Abs. 2 des KoAP RF: „Оскорбление религиозных чувств граждан либо осквернение почитаемых ими предметов, знаков и эмблем мировоззренческой символики – влечет наложение административного штрафа на граждан в размере от пятисот до одной тысячи рублей.

sowie Teilen der Exekutive, ließen daraus eine Straftat werden. Wie Mark Fejgin, einer der Anwälte von Pussy Riot, im Schlussplädoyer ausgeführt hat[523], gefährdet dies die Trennung von Kirche und Staat und die säkulare Verfasstheit des russischen Staats, weil damit indirekt Straftatbestände wie Gotteslästerung und Blasphemie ins Strafgesetzbuch Einzug halten bzw. kirchliche Codizes auf eine Ebene mit dem Strafgesetzbuch gestellt werden. Weiterhin hat Fejgin argumentiert, dass die Störung der öffentlichen Ordnung als Straftatbestand sich auf ein Verhalten bezieht, das überall, und nicht nur im Kirchenraum, als gefährlich anzusehen wäre und auch einen gewaltsamen Charakter voraussetze. Vielleicht sind diese Einschränkungen, die der Verteidiger hier macht, aber zu rigide,[524] dennoch hat er recht damit, dass die Einführung von apostolischen Regeln und mittelalterlichen Verhaltensvorschriften aus Gesetzeskorpora, die als Ganzes nicht einmal in der ROK selbst als verbindlich gelten können[525], in die Auslegung von Artikeln des Strafgesetzbuchs, eine willkürliche Kriminalisierung von allen denkbaren kulturellen Äußerungen ermöglicht, die sich auf unorthodoxe Weise religiöser Symbole bedienen oder sich im Entferntesten auf Religion beziehen. Dabei scheint es den religiösen Kirchenvertretern nicht eigentlich um das kanonische Recht selbst zu gehen, vielmehr stellt dieses lediglich pseudojuristisches Beiwerk dar: im Kern wird – wie der Verteidiger Mark Fejgin bemängelt hat[526] – der Schuldbeweis über die Zeugenaussagen geführt, in denen bezeugt wird, dass die Gläubigen Schaden erlitten haben, bzw. über die Gutachten, die feststellen, dass eine solche Verletzung unvermeidlich ist (aus dem Wirkungsmechanismus der Aktion heraus). Dem „moralischen Schaden" der Betroffenen („moral'nyj vred") wird hier ein (insbesondere im internationalen Vergleich) überhöhter Stellenwert zugeschrieben.[527] Rechtlich gesehen greift die Folgerung des Hasses aus der Beleidigung genauso zu kurz wie die implizite Gleichsetzung der Hausordnung (des Kirchenraums) mit der öffentlichen Ordnung:

523 Ria Novosti 2012, 03:03:09.

524 Die Petersburger Gelehrten, die das entscheidende Gutachten der Anklage unter die Lupe genommen haben, haben zumindest festgestellt, dass dieses erläutern hätte müssen, inwiefern das Verhalten der Frauen, wie behauptet wird, „eine Verletzung allgemein anerkannter Normen und Verhaltensregeln" darstellt (Levinskaja/Uzunova 2012: „narušenie obščepriznannymi normami i pravilami povedenija"). Damit wäre vielleicht aber immer noch nicht hinreichend bewiesen, dass es sich beim Verhalten der Frauen um eine Störung der öffentlichen Ordnung handelt.

525 Vgl. Levinskaja/Uzunova 2012.

526 Ria Novosti 2012, 02:54:52.

527 Syrova 2012. Dies ist offensichtlich, wenn das Urteil in der Liste der Mängel, die das erste Gutachten ungültig machten, aufführt, dass die dort getroffene Schlussfolgerung – dass in der Aktion keine Motive des Hasses und der Feindschaft sowie kein Aufruf zur Gewalt vorgelegen hätten – den „Aussagen der Augenzeugen/Betroffenen des begangenen Verbrechens widersprächen" (Syrova 2012: „protivopoložnyj pokazanijam očevidcev-poterpevšich soveršennogo prestuplenija").

> Wenn es das Gericht auch nicht ausdrücklich so formuliert, ist nach seinen Schlussfolgerungen jede Handlung, die von Gläubigen als Verstoß gegen die allgemeinen Regeln der Kirche betrachtet wird, Rowdytum aus religiösem Hass.[528]

Nun braucht man nicht zu bezweifeln, dass die Wachleute, Messdiener und Kerzenfrauen das Verhalten der jungen Frauen intuitiv als schockierend empfanden. Einer der Verteidiger, Nikolaj Polozov, stellte für sich – vielleicht rhetorisch – fest, dass er sich selbst durch die Aktion beleidigt fühlte[529]. Es wäre indes die Aufgabe des Gerichts gewesen, möglichst objektiv festzustellen, welche Bedeutung diese Aktion aus dem Blickwinkel verschiedener Wissensdisziplinen bzw. vom Standpunkt des unvoreingenommenen Beobachters hat, um dann zu entscheiden, ob es sich bei ihr um eine *Straftat* handelte.[530] Unabhängig davon, ob die Einschätzungen der Verteidiger von Pussy Riot durchgehend zutreffen, auch der emeritierten Theologieprofessorin Elena Volkova hätte die Bühne überlassen werden müssen, damit sie die Aktivistinnen als „wahre Christinnen" hätte verteidigen können, die in der Tradition von Gottesnarren- und Tolstojanertum die Komplizenschaft der kirchlichen Institution mit den weltlichen Machthabern und ihre Preisgabe der Botschaft Jesu Christi anklagen.[531] So viele Inszenierungsmittel aus der Hand zu geben – dazu war Richterin Syrova indes offensichtlich nicht bereit.

Darüber hinaus hätten die Handlungen der Frauen so beurteilt werden müssen, dass das Urteil ein Beitrag zu einem Rechtssystem darstellte, das einer komplexen Gesellschaft einen relativ verlässlichen Handlungsrahmen gibt, innerhalb dessen Individuen und gesellschaftliche Kräfte mit verschiedenen Zielsetzungen miteinander streiten können. Es ist nicht gesagt, dass, wenn das Gericht diese Ziele verfolgt hätte, ein Urteil herausgekommen wäre, das den westlichen Beobachtern gefallen hätte. So tragisch man es auch empfinden möchte, dass (nach den Berufungsverhandlungen) zwei der Frauen Opfer staatlicher Willkür in Arbeitslagern, fern von ihren Familien, wurden, die längerfristige Tragödie, die Russland droht, ist die erneute Expansion autoritärer Herrschaftslogik in alle gesellschaftlichen Bereiche. Diese Gefahr hat Mark Fejgin in seinem Schlussplädoyer

---

528 Gall 2012, 4.

529 Ria Novosti 2012, 03:14:07.

530 Siehe zu dieser Maßgabe die Bemerkungen in Kap. 2.4.1.

531 Vgl. Gabowitsch (2013, 216 f.) zu der kongenialen, allerdings etwas weniger enthusiastischen und engagierten Verteidigung der Aktion als Gottesnarrentum durch den Oberdiakon Andrej Kuraev, dem Aushängeschild einer progressiven (und kommerzialisierten) orthodoxen Glaubenspraxis. Vgl. zu Kuraev auch Willems (2012, 90 f.). Dieser erläutert die Verteidigung des *Punk-Gebets* durch den Erzdiakon Kuraev – immerhin Autor des Schulbuchs für den neuen orthodoxen Religionsunterricht – als erlaubt im Kontext der russischen Karnevalsbräuche in der „‚Butterwoche' *(masljanica)*, der Woche vor Beginn der österlichen Fastenzeit" (ebd., 90).

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

eindrücklich narrativiert, indem er zeigte, wie im Ermittlungsverfahren der politische Auftrag zur Bestrafung der Aktivistinnen beharrlich alle Vorschriften und jede Autonomie im juristischen Feld überwand. Die Schuld der Angeklagten musste festgestellt werden, und lediglich die Demuts- und Reuebekundung dem Staat gegenüber hätte strafmildernd wirken können.[532] Die treibenden Kräfte hinter der aggressiven Durchsetzung konservativer Moralvorstellungen und des Machtanspruchs der neuen Einheitspartei in Russland, zeigten sich schon hier bereit, erneut alle kommunikationsethischen Bedenken in den Wind zu schlagen und mit der Logik der Feindschaft die zarten Keime der Entwicklung von spezifischen Regeln in den sozialen Feldern – derer eine moderne Gesellschaft zweifellos bedarf, um zu funktionieren – zu zertrampeln. Von den Verfahrensfehlern und den Verstößen gegen die Strafprozessordnung wurden hier nur wenige herausgegriffen. Ein subtileres Beispiel kann jedoch illustrieren, wie die Herrschaftslogik nicht nur Regeln gegenstandlos werden lässt, sondern das Verhältnis von Subjekt und Sprache beeinflusst. Die Petersburger Kritiker des von den Ermittlungsbehörden in Auftrag gegebenen Gutachtens haben auf den merkwürdigen Umstand hingewiesen, dass die Gutachter die Prädikate „gotteslästerlich“ *(bogochul'stvennyj)* und „blasphemisch“ *(koščunstvennyj)* immer in Anführungsstriche setzen. Im Nachdenken über die Funktion dieser Anführungsstriche bemerken sie mit bitterem Spott, dass – da ein ironischer Gebrauch im juristischen Gutachten ausgeschlossen ist – die Verfasser wohl zitieren, ohne die Urheber der Worte anzugeben. Diese Anführungsstriche sind aber in der Tat ein bedeutendes Symptom des Vorliegens von Herrschaftslogik. Anders als die Kirchenangestellten haben die Gutachter die Aktion wohl nicht als gotteslästerlich erlebt, der politische Auftrag gibt ihnen aber Worte vor, die sie sich nicht intellektuell anzueignen brauchen, deren eigentliche Relevanz für das gesellschaftliche Leben sie nicht reflektieren müssen. Sie gebrauchen die Worte in der Tat – eine weitere Funktion von (einfachen) Anführungsstrichen – *uneigentlich,* weil die Sprache hier der Verurteilung, nicht aber der Beurteilung und Klassifikation von Handlungen (Straftaten) dient. Die zitierte Referenzgruppe, die mit ihrem Gefühl für die Wortbedeutung einsteht, wird nun nicht mehr wie in der Sowjetunion von proletarischen Drehern, Stahlarbeitern und Rohrverlegern gestellt, sondern von Wachleuten, Messdienern und Kerzenfrauen, deren Religiosität und Einhaltung der Regeln der orthodoxen Lebensführung in den Personenbeschreibungen im Urteil auf komische Art und Weise nachgewiesen wird.[533] Sie geben die richtigen Prädikate vor, und die Anführungszeichen bezeugen ihre machtgestützte Aura, an der Wissenschaft und Jurisprudenz folgenlos zerschellen müssen.

532 Vgl. Ria Novosti 2012, 03:09:08.

533 Frimmel verfolgt diese theatralische, performative Konstruktion eines inneren Feinds bzw. Volksfeinds über die Moskauer Schauprozesse bis zurück in die Agitgerichte des Proletkults (2011a).

Was Frimmel voraussah, ist übrigens mittlerweile eingetreten: die Einführung eines nach den „moralischen Exempeln" der Kunstgerichtsprozesse und des Prozesses gegen Pussy Riot maßgeschneiderten Gesetzes, das die Beleidigung der Gefühle von Gläubigen mit bis zu zwei Jahren Gefängnis bestraft (sofern man nicht gleich §282, Straßmaß drei bis fünf Jahre zur Anwendung bringen möchte).[534]

2.4.8 Reaktionen in der Kunstwelt auf Pussy Riot und der Streit um die endgültige Politisierung des künstlerischen Aktionismus

Es wäre ein hoffnungsloses Unterfangen, darstellen zu wollen, welches mediale Echo der Prozess gegen Pussy Riot auslöste und wie die Weltöffentlichkeit auf ihn reagierte. Der Prozess lief vielen harten Politikthemen den Rang ab. Laut Google rangierte „Pussy Riot" im Jahr 2012 immerhin auf dem zehnten Platz der Top Ten nachgefragter Nachrichtenthemen.[535] Die Zahl der possierlichen Querelen auf Nebenschauplätzen ist endlos. Einer der stellvertretenden Ministerpräsidenten Russlands, Dmitrij Rogozin, nennt die größte Pop-Diva der Welt, Madonna, bei Twitter eine „Schlampe", nachdem sie sich bei ihrem Moskau-Konzert mit den angeklagten Frauen solidarisierte.[536] Der protestantische Theologe und Bürgerrechtler Friedrich Schorlemmer fordert seine Heimatstadt Wittenberg auf, die Nominierung der Frauen für den Lutherpreis rückgängig zu machen, weil es sich bei ihrer Aktion in der Tat um Gotteslästerung gehandelt habe[537], und der Grünen-Abgeordnete Volker Beck bezichtigt die *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung* der Kreml-Propaganda, weil in einem Artikel Pussy Riot mit der ersten Generation der RAF verglichen wurde.[538] Zweifellos erklomm Pussy Riot mit dem *Punk-Gebet* – selbst wenn dazu das inadäquate Vorgehen der Moskauer Justiz notwendig war – den Höhepunkt einer transitiven Politisierung des Kunst-Aktivismus, was eine Gelegenheit verschafft, erneut anhand der Reaktionen der am besten informierten Teilöffentlichkeit, des linken, avantgardistischen Subfelds der russischen Kunst, deren Entwicklung zu diskutieren.

In der ihm eigenen klugen Weise reagierte der Kurator Viktor Miziano während des Ermittlungsverfahrens, also 2012, gegen Pussy Riot auf die Frage der Kunst-Zeitschrift

534 Vgl. Frimmel 2015, 38 f.; 2017. In Frimmels Dissertation wird diese Herauskristallisierung einer Beleidigungs-Rechtsprechung detailliert analysiert in den Kapiteln I.4 „Die russischen Anklage- und Verteidigungsstrategien im internationalen Vergleich" und IV.3 „Gesetz: vom Prozess zum Exempel".

535 Vgl. Skarda 2012.

536 Vgl. Elder 2012.

537 Vgl. Schmollack 2012.

538 Vgl. ebd. – Vgl. Gathmann 2012.

Art Chronika, wie denn die ästhetische Seite des Problems zu bewerten sei, nachdem so viel über die politische Bedeutung gesprochen worden wäre. Miziano bekundet seine Scheu, direkt auf diese Frage zu antworten: Das Ethische dominiere in dieser Diskussion dermaßen über das Ästhetische, dass er kein professionelles Votum abgeben könne. Jede Herabsetzung oder Anerkennung eines künstlerischen Werts der Aktion müsse angesichts der völlig inadäquaten staatlichen Reaktion als politisches Statement erfolgen. Außerdem gibt Miziano zu bedenken, dass – obwohl die unglaubliche Resonanz, der Erfolg der Aktion ihr Recht zu geben scheine – es für eine Bewertung des Phänomens eines gewissen zeitlichen Abstands bedarf:

> Und doch können wir den Wert einer künstlerische Aktion nicht alleine anhand ihrer gesellschaftlichen Resonanz ermessen. Eine ästhetische Bewertung – und es ist eben diese, die Sie von mir erwarten – muss sich auch auf gewisse rein künstlerische Vorzüge stützen. Und hierin besteht der zweite Grund, warum es jetzt unmöglich ist, eine solche Bewertung abzugeben. Die Erfahrung des Aktionismus wird über eine gewisse Zeitspanne beurteilt. Wie jedes andere Werk auch, doch in ungleich größerem Maße kann eine Aktion nie diskret, für sich selbst, bewertet werden: sie ist immer Teil eines sich in der Zeit ausdehnenden biographischen Projekts. Und diese Künstlerinnen haben bisher noch keine schöpferische Biographie.

> И все же мы не можем оценивать художественную акцию, исходя исключительно из общественного резонанса. В эстетической оценке – а вы от меня ждете именно ее – мы должны опираться также и на некие чисто художественные достоинства. Но тут имеет место второе обстоятельство, из-за которого вынести сейчас эту оценку невозможно. Опыт акционизма оценивается в некоей временной протяженности. Как и любое другое произведение, но в несравненно большей степени акция никогда не оценивается дискретно, сама по себе: она всегда является частью разворачивающегося во времени биографического проекта. А вот творческой биографии у этих художников пока еще нет.[539]

Wenn man hier einmal von der Frage absieht, ob Miziano zu diesem Zeitpunkt wusste, dass Tolokonnikova und Samucevič bereits mehrere Jahre bei „Vojna“ tätig waren, erscheinen zwei Aspekte bedeutsam. Aktionskunst unterliegt letztendlich nicht allein dem Maßstab unmittelbarer politischer Effektivität. Vielleicht noch mehr als Gemälde, Skulpturen und Filme wird sie unter Berücksichtigung der Trajektorie des Künstlers im sozialen Raum bewertet. Dies ist die Perspektive, in der Osmolovskij, nach seiner

539 Art Chronika 2012.

Wendung zur gut verkäuflichen Objektkunst, vielen in der Moskauer Kunstwelt als ein „falscher Revolutionär“ erscheint, gemäß Bourdieus Definition – oder eben als nicht wegzudenkender Klassiker der russischen Gegenwartskunst. Der zweite Aspekt ist die „Erfahrung des Aktionismus“. Diese versteht Miziano als gesellschaftliche Erfahrung. Der Fall Pussy Riot ist für ihn typisch für das nun vergangene Jahrzehnt, in denen sich wiederholt Skandale an künstlerischen Aktionen entzündet haben:

> Und noch eine Beobachtung: Der Skandal ist eine strukturelle Komponente des gesellschaftlichen Status quo, wie er sich bei uns herausgebildet hat. Die Geschichte des vergangenen Jahrzehnts ist eine Geschichte der Skandale. Jedes Mal bringt der Skandal die gleichen Reaktionen und Positionen hervor: es gibt die, welche aufstehen, um die Skandalmacher zu verteidigen, weil sie ihre Feindseligkeit gegenüber den Machthabern teilen; dann gibt es die, welche ebenfalls für die Bürgerrechte eintreten, allerdings Zweifel äußern, dass das, was die Skandalmacher gemacht haben, Kunst ist; schließlich gellen die Vorwürfe, dass die letztgenannten den ganzen Skandal nur provoziert haben, um mediale Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen. Angreifbar sind diese sich wiederholt reproduzierenden Diskussionen, da sie jedes Mal die Aufmerksamkeit der künstlerischen Community von der künstlerischen Lebenswelt abziehen – die Machthaber werden entlarvt, das Innenministerium usw., die Lage der Dinge in der Kunstwelt aber erhält keine kritische Aufmerksamkeit. Könnte es nicht angesagt sein, eine Diskussion darüber zu beginnen, auf welchen Fundamenten unsere künstlerische Ordnung gebaut ist? Welche Verhaltensmodelle und Lebensformen werden in der Kunstwelt durch die Machtverhältnisse reproduziert? Die Macht befindet sich doch nicht irgendwo weit weg – im Kreml oder im Weißen Haus: sie ist doch hier, ganz in der Nähe […].

> И еще одно наблюдение: скандал – это структурная компонента сложившегося у нас общественного статус-кво. История миновавшего десятилетия – это история скандалов. Каждый раз скандал воспроизводит все те же самые реакции и позиции: есть те, кто встает на защиту скандалистов, так как разделяет их неприязнь к власти; есть и те, кто также занимает гражданскую позицию, но выражает сомнение, что то, что сделали авторы скандала – искусство; наконец раздаются упреки, что весь этот скандал был спровоцирован лишь с тем, чтобы привлечь к себе медийное внимание. Уязвимость всех этих неоднократно воспроизводившихся дискуссий в том, что они каждый раз уводят внимание художественной общественности от самой художественной среды: обличается власть, МВД и так далее, а положение вещей в самом художественном мире остается без критического внимания. Думаю, актуальным было начать обсуждение того, на каких основаниях строится наш художественный порядок? Какие поведенческие модели и формы жизни власть

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

> воспроизводит в художественном мире? Ведь власть находится не где-то далеко – в Кремле или Белом доме; она тут, совсем рядом […].[540]

In Mizianos Analyse zielen die künstlerischen Strategien, in denen sich die Künstler an den Machthabern ausrichten, um diese zu delegitimieren, darauf, dass die Aufmerksamkeit von den Machtverhältnissen im künstlerischen Feld abgezogen wird und es zu keiner Reflexion der Lebens- und Organisationsformen desselben kommt. Diesem Befund könnte man indes entgegenhalten, dass Gruppen wie „Vojna" und Pussy Riot radikale Außenpositionen in einem institutionell inzwischen relativ weit entwickelten Kunstsystem darstellen. Worin könnte der Sinn bestehen, die Aufmerksamkeit der Akteure der radikalen politischen Aktionskunst auf Institutionen zu richten, mit denen sie nur wenig zu tun haben oder haben wollen, bedienen sie sich der Kunst doch zu politischen Zwecken, orientieren sie sich doch in ihrem Kunst-Aktivismus eigentlich am anderen, am politischen Feld? Die deutlichere Konzentration auf Mechanismen der Macht im künstlerischen Feld und die Reflexion der eigenen Institutionalisierung sind Kennzeichen der Positionen, die im vierten Teil dieser Arbeit beschrieben werden (insbesondere mit Blick auf Chto Delat). Implizit scheint Miziano diese Positionen, d.h. einen Ausstieg aus der Spirale von Skandal und Polarisierung der Gesellschaft zu favorisieren.

Mit Interesse wurde in Künstlerkreisen die Kritik Avdej Ter-Ogan'jans aufgenommen, der für *Junyj bezbožnik* 1999 selbst der Störung der öffentlichen Ordnung angeklagt werden sollte. Ter-Ogan'jan äußerte sich in seinem Blog mehrmals sehr negativ über Pussy Riot. Der Künstler wurde daraufhin von Aleksandra Obuchova, einer ehemaligen RADEK-Redakteurin, ausführlich für das unabhängige Nachrichtenportal *OpenSpace.ru* interviewt. Er betrachtet Pussy Riot als Ableger von „Vojna" und kritisiert beide Gruppen in politischer und in künstlerischer Hinsicht unbarmherzig. Politisch – dies bezieht sich auf „Vojna" – hielten sie nicht genug Abstand von der Rechten und ließen sich andererseits von der liberalen Opposition und den „westlichen Liberalen, den Feinden unserer Heimat" hofieren.[541] Sie würden in die Fußstapfen der Dissidenten treten und für ihre „antirussische Aktivität" („antirusskoj dejatel'nosti'")[542] den Beifall der gleichen Leute erhalten wie jene einst für ihre antisowjetische. Die Ironie der Geschichte sei dabei, dass die Liberalen auf ihrem antisowjetischen Trip die Renaissance der religiösen Werte unterstützt hätten und nun, da sich die Menschen etwas von der Religion versprechen, das über den in den 1990er Jahren eingeführten rücksichtlosen

540 Ebd.

541 Obuchova 2012: „[…] на западных либералов, врагов нашей Родины." – Vgl. zu „Vojna"s Unterstützung von rechten Oppositionellen in Bedrängnis Epštejn 2012, 206 ff.

542 Obuchova 2012,

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

Kapitalismus hinausweist, das russische Volk so dargestellt würde, als wäre es fundamentalistischer als der Iran.

Diese Worte aus dem Mund eines geflüchteten Exilkünstlers irritieren etwas, aber Ter-Ogan'jan sieht den Kapitalismus als das eigentliche Problem Russlands, nicht etwa den Totalitarismus bzw. dessen Reprise. Der russischen Oppositionsbewegung (Nemcov, Naval'nyj, Kasparov), käme sie an die Macht, traue er keine „linken Reformen" zu (ebd.: „levye reformy"). Sie bestehe im Wesentlichen aus Opportunisten, „Vojna" und Pussy Riot inklusive. Als langfristige Investition könne sich das von den Verurteilten akkumulierte „mediale Kapital" jedoch auszahlen und sei auch in ökonomisches Kapital („Knete") konvertierbar.[543] Letztere Kritik, eine Zukunftsprojektion, muss geschmacklos erscheinen angesichts der Gefängnishaft.[544] Ter-Ogan'jans Assoziation von „Vojna" und Pussy Riot mit liberalen Oppositionskräften ist indes zumindest keine persönliche Erfindung. Petr Verzilov wirkte mehrmals als einer der Organisatoren des oppositionellen Zeltlagers *Anti-Seliger*. Dass die Gruppe Pussy Riot mit ihren Aktionen zum Aushängeschild der Massenproteste wurde, leuchtet ein und wurde hier in den Aktionsbeschreibungen vermerkt.

Auch vom künstlerischen Standpunkt aus betrachtet, findet Ter-Ogan'jan das *Punk-Gebet* wenig interessant, ohne diesem das Prädikat „Kunst" abzuerkennen. Da es sich hier um propagandistische Kunst handelt, will Ter-Ogan'jan offenbar seine Kritik aber in erster Linie politisch formulieren. Vom ästhetischen Standpunkt betrachtet, sieht er die Aktionen von Pussy Riot in der Tradition des Moskauer Aktionismus und weist auch darauf hin, dass der Lobnoe mesto, wo die Gruppe Pussy Riot „Aufstand in Russland" sang, bereits von Aleksandr Brener bildlich als Boxring in seiner Herausforderung El'cins zum Faustkampf benutzt worden war. Gleichwohl grenzt Ter-Ogan'jan den Moskauer Aktionismus vom aktuellen Kunst-Aktionismus ab, indem er – und diese

543 Ebd.: „Медийный капитал прекрасно конвертируется в бабло."

544 Die Tageszeitung *„Kommersant"* behauptete im November 2011, eine auf den Namen des Verteidigers Mark Fejgin registrierte Firma habe Pussy Riot als Markennamen registrieren lassen, und es sei schon Geld beim Verkauf von Filmrechten geflossen (vgl. Tumanov 2012): Während die in der Berufungsverhandlung auf Bewährung freigelassene Samucevič im Zuge einer harschen Distanzierung von ihrem ehemaligen Anwaltsteam – das lediglich Politik, nicht Strafverteidigung betrieben habe – angab, sich von den Anwälten hintergangen zu fühlen (vgl. Azar'/Nikol'skaja 2012), gab Fejgin bekannt, er habe den Markennamen nicht zu kommerziellen Zwecken beantragt, sondern lediglich um Missbrauch zu verhindern (vgl. Polygaeva 2012). Um einen Film über Pussy Riot zu machen, bedürfe man zudem keiner Rechte an einer Marke. Weiterhin vermutete er, es sei kein Zufall, dass die Information gerade zu diesem Zeitpunkt an die Öffentlichkeit gelangte, sondern Teil einer Kampagne zur Diffamierung der Anwälte. Das russische Patentamt lehnte die Registrierung schließlich unter Hinweis auf die Obszönität des Namens sowie die strafrechtliche Verurteilung der Gruppe ab (vgl. Zagvozdina 2012a).

These hat die vorliegende Arbeit bestätigt – den Moskauer Aktionismus viel stärker auf das künstlerische Establishment gerichtet sieht, so dass er im Vergleich zum Kunst-Aktivismus eher als feldinterne Rebellion erscheint.

Weil bereits der Moskauer Aktionismus die mediale Reaktion und Dokumentation der Aktion zu einem Teil derselben macht, hält Ter-Ogan'jan es auch für falsch, den Prozess gegen Pussy Riot als etwas dieser Aktion Äußerliches zu betrachten. Hier würde nicht eine Aktion oder ein Videoclip in einem Prozess bestraft; ähnlich wie bei Breners Beschmieren von Malevičs Werk *Suprematismus* im Stedelijk-Museum sei die Strafe als Teil des Kunstwerks anzusehen. Die Frauen hätten angesichts der jüngsten russischen Geschichte wissen müssen, dass es mit 15 Tagen Arrest nicht seine Bewandtnis haben würde. Dies ändere freilich nichts daran, dass er die erfolgte Bestrafung einer derartigen Aktion, die zudem nur rudimentäre Ausführung erlangte, für falsch hält.[545]

In der Tat ist die Gegenüberstellung seiner Aktion *Junyj bezbožnik* mit dem *Punk-Gebet* äußerst vielsagend, denn wie Ter-Ogan'jan hervorhebt, habe sich seine Aktion nicht gegen die Kirche gerichtet und versucht, den ultrakonservativen Teil der Gesellschaft zu provozieren, sondern sich gegen Religiosität an sich gewendet. Diese Behauptung erscheint etwas zu kontrastiv, insofern Ter-Ogan'jan gemäß früheren Aussagen durchaus gegen die konservative Renaissance in der russischen Gesellschaft gewettert hatte; es stimmt aber, dass sein (oben analysiertes) künstlerisches Experiment *Junyj bezbožnik,* in dem er die Schockrituale ikonoklastischer Avantgarde und sozialistischer Religionsbekämpfung wiederholte, die Frage nach dem Kultischen als solchem in den Mittelpunkt stellte. Avdej Ter-Ogan'jan experimentierte so mit der „Religiosität allgemein", dem Kultwert als auratischer Aufladung von Objekten und Handlungen. Zudem war die Aktion *Junyj bezbožnik* der Anfang der Geschichte der gerichtlichen Verfolgung künstlerischer Praxis in Russland. Ogan'jan beschäftigte sich auch mit der ökonomischen Seite der Skandalhandlung, indem er die Ikonenschändung für ein Entgelt anbot. Der Kultwert der Ikone wird gleichsam über ihre Schändung zum symbolischen Kapital des Künstlers und weiter zum ökonomisches Kapitel, dem Salär des Künstlers. Für Ter-Ogan'jan war der Reflexionsgegenstand dabei jedoch eigentlich die Integration avantgardistischer Praktiken im Prozess künstlerischer Evolution, und das gesellschaftliche Konfliktpotenzial, das sich anhand der Aktion offenbarte, musste ihn selbst überraschen. Ter-Ogan'jan war 1998 wohl nicht völlig klar, wen er provozieren und wer sich solidarisieren würde. Einerseits war die Aktion *Junyj bezbožnik* politisch sehr radikal, ja tendenziell antireligiös; deswegen kritisiert Ter-Ogan'jan auch die vermeintliche Heuchelei der Aktivistinnen von Pussy Riot, die sich vor Gericht zum orthodoxen Glauben bekannten. Andererseits weist die Dekonstruktion von religiösem Kult *und* künstleri-

545 Vgl. Obuchova 2012.

schem Schändungsakt auf eine Dimension hin, die vom pragmatischen Kunst-Aktivismus von Pussy Riot nicht berührt wurde. Dass eben der Künstler, der nach Meinung der orthodoxen Kulturverteidiger den Sündenfall in der zeitgenössischen Kunst vollzog, indem er Kultgegenstände schändete, nun Pussy Riot kritisiert, erscheint bei genauerer Betrachtung durchaus konsequent bzw. konsequent inkonsequent, weil die antikonservative Stoßrichtung von *Junyj bezbožnik* durch die Selbstreferenzialität der Aktion teilweise neutralisiert erscheint.

Die Kritik Ter-Ogan'jan gipfelt im Vorwurf, es handle sich bei Pussy Riot um eine Ästhetisierung von Politik, während sein Mitstreiter Osmolovskij tatsächlich die Kunst politisiert hätte.[546] Gerade angesichts der systemkonformen Wende Osmolovskijs, seiner Etablierung als professioneller Künstler, der nunmehr feldspezifische Bewertungskriterien und die Grenze zwischen Kunst und Politik hochhält, mag dies manchen ungeheuerlich erscheinen: Pussy Riot, die Gruppe, die eine radikale Position am Rande des künstlerischen Felds bezogen hatte, wird die Solidarität entzogen, weil sie „Popsternchen" („popsa")[547] seien. Wie kann Ter-Ogan'jan den Märtyrerinnen einen „falschen Revolutionär", einen Opportunisten vorziehen? Dennoch, wenn man noch einmal die späteren Arbeiten Osmolovskijs mit der Regierungsunabhängigen Kontrollkommission fokussiert, macht die Kritik Ter-Ogan'jans durchaus Sinn. Ähnlich wie *Junyj bezbožnik* war Osmolovskijs „Gegen alle Parteien" von einer tiefen Ambivalenz geprägt. Angesichts der allgemeinen Desillusionierung durch die neue demokratische Regierungsform und die neue politische Klasse, angesichts des bevorstehenden autoritären Rollbacks mit Putins Machtantritt, konnte die Kampagne einerseits als Delegitimierung der konkreten Machthaber verstanden werden (und rief sicher den FSB auf den Plan), andererseits war sie Negation von Repräsentation an sich. Dieser performative Bruch mit der falschen Repräsentation, der Macht an sich, erzeugt in einer Art Epoché einen a-/politischen Reflexionsraum, wo der Betrachter nicht weiß, ob er es hier mit Kunst und/oder Anarchismus zu tun hat.

Igor' Čubarov, dessen polemischer Text über den (vermeintlichen) Wendehals Osmolovskij oben analysiert wurde, schrieb auch eine erboste Replik auf Ter-Ogan'jans Kritik an Pussy Riot. In einer „kurzen Mitteilung an [s]eine ehemaligen Künstler-Freunde, die inzwischen weder Künstler noch Freunde seien"[548], bezeichnet er „Leute wie Ter-Ogan'jan" („takich ljudej kak Avdej") als „oborotnjami v ikonach".[549] Nicht nur beklagt

546 Vgl. Obuchova 2012.

547 Ebd.

548 Čubarov 2012: „Короткое сообщение моим бывшим художникам-друзьям, переставшим быть и художниками и друзьями".

549 Ebd. Ein manieriertes, kaum übersetzbares Wortspiel: der „oboroten' v pogonach" ist ein „Werwolf mit Schulterklappen", i.e. ein krimineller Polizist; also bezeichnet das Wort so etwas wie „Form-

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

Čubarov die mangelnde Solidarität mit Pussy Riot zum falschen Zeitpunkt – im gegenwärtigen Moment könne der öffentliche Zweifel daran, dass es sich bei der Aktion um Kunst gehandelt habe, nur die Gewalt rechtfertigen, die die Frauen im Lager erwarte. Čubarov empfindet es als moralisch verwerflich, wenn Ter-Ogan'jan – der vor seiner eigenen Bestrafung geflohen sei – sich mittels einer politischen Kritik von seiner eigenen künstlerischen Hinterlassenschaft „Vojna"/Pussy Riot distanziere. Dabei sei es, unabhängig von der politischen Bewertung der Aktion, keinen anderen Kunst-Aktivisten derart gelungen, „auf die unverheilbare Wunde auf dem Körper [der russischen] Gesellschaft zu weisen".[550] Bei dieser handle es sich um den „Begegnungsort von Macht und religiösem Glauben, des Mords und seiner Rechtfertigung"[551].

> Das Problem liegt in dem fortgesetzten Bürgerkrieg, den die Staatsmaschine, der sklavische Teil der russländischen Gesellschaft und der Chaplin'schen-Gundjaev'schen-Kuraev'schen ROK entfacht haben und am Lodern halten. Solange es Zonen geben wird, die man nicht betreten darf, ohne gegen das Strafrecht zu verstoßen, ist dieser Krieg noch nicht vorbei. Meiner Meinung nach soll sich ein echter Künstler auch mit nichts anderem beschäftigen, als derartige Zonen der Einsicht und Reflexion zu eröffnen.

> Проблема в продолжающейся Гражданской войне, которую разжигает и поддерживает государственная машина, рабская часть российского общества и чаплинско-гундяевско-кураевская РПЦ. Пока будут существовать места, куда нельзя войти, не нарушив статью УК - это война не закончится. Настоящий художник на мой взгляд ничем другим и не должен заниматься, как открытием подобных зон для видения и рефлексии.[552]

Čubarovs Prämisse, dass der staatlich geführte Bürgerkrieg nicht beendet sei, bevor derartige tabuisierte Räume wieder betretbar werden, ist vielleicht nicht völlig unproblematisch. Die Logik des privaten Raums könnte im Fall des kultischen Raums durchaus verteidigt werden. Man könnte es schließlich der orthodoxen Teilöffentlichkeit überlassen, ob sie den Ambo bzw. das Priesteramt für Frauen öffnen wollen. Die Vereinnahmung des sakralen Raums durch die staatliche Gewalt ist allerdings äußerst bedenkenswert, insofern *sie* die Übertretung des Tabus im Fall Pussy Riot drakonisch ahndete und sich letztlich angesichts der Gefahr für die öffentliche Ordnung, die von

---

wandler unter Ikonen" und spielt natürlich auf Ter-Ogan'jans *Junger Gottloser* an.

550 Čubarov 2012: „указать на незаживающую рану на теле нашего общества".

551 Ebd.: „ место встречи власти и религиозной веры, убийства и его оправдания".

552 Ebd.

Pussy Riot angeblich ausging, selbst direkt angegriffen zeigte. Es ist hier interessant, Walter Benjamins Begriff der mythischen Gewalt heranzuziehen. Laut Benjamin ist „Macht das Prinzip aller mythischen Rechtsetzung“[553], und er grenzt dieses Prinzip zum einen gegen das Prinzip der Gerechtigkeit der göttlichen Gewalt ab, zum anderen gegen die rechtserhaltende Gewalt, aus deren Perspektive es auf die Legitimität der Mittel ankommt, die zur Erreichung von Natur-/Zwecken verwendet werden. Die rechtsetzende Gewalt macht sich nach Benjamin „dem feineren Gefühl“ auf unangenehme Weise in der Todesstrafe bemerkbar, weil hier die Gewalt über Leben und Tod „das Schicksal in eigner Majestät“[554] zeigt. Das heißt, das Recht, das selbst schicksalhaftes Ergebnis eines rechtssetzenden Gewaltakts ist, erneuert sich in der Gewalt über das Schicksal, über Leben und Tod, statt dass die Entscheidung vorwiegend Rechtszwecken diene. Im Übermaß des Strafmaßes sowie der Entschiedenheit der Strafintention, die internationale Standards der Rechtsprechung missachtet, zeigt sich die rechtsetzende Gewalt und die mit ihr verwandte mythische Gewalt. Jene, so Benjamin, ist in gewisser Weise selbstreferenziell – „in ihrer urbildlichen Form […] bloße Manifestation der Götter. Nicht Mittel ihrer Zwecke, kaum Manifestationen ihres Willens, am ersten Manifestation ihres Daseins“[555]. Die mythische Macht straft um ihrer selbst willen, zeigt sich beleidigt, dass jemand *Schwächeres* überhaupt wagt, sie in Frage zu stellen; versteckt sich indes in der heutigen Ordnung halb hinter dem religiösen Tabu. Dabei wird der stark mythische Manifestations-Charakter der Gewaltausübung in Russland indirekt, durch den Text zum heldischen Auftritt von Pussy Riot selbst (auf dem Roten Platz), dokumentiert: „Aufstand in Russland – uns gibt es“ („Bunt v Rossii – my suščestvuem“). Selbst die 2014 erfolgte Begnadigung der Pussy-Riot-Aktivistinnen durch den Präsidenten, im Zuge einer großen Amnestie angesichts eines internationalen Großereignisses, der Winterspiele in Soči, bestätigt diesen Gewaltcharakter.

2.4.9 Diskussion der politischen Wirkung des Kunst-Aktivismus

Auch wenn das *Punk-Gebet* von Pussy Riot auf die Problematik der Verquickung von Religiösem und weltlicher Machtausübung verweist, so ist doch die Frage zu stellen, ob hier wirklich der Blick freigegeben wird und für wen. Es ist auch nicht so, dass Ter-Ogan'jan der Aktion abgesprochen hätte, dass es sich bei ihr um Kunst handle; noch weniger tat dies Osmolovskij, der, wie deutlich wurde, auch zu Čubarovs „ehemaligen

553 Benjamin 1978e, 198.
554 Ebd., 188.
555 Ebd., 197.

https://doi.org/10.7788/9783412508364

Künstlerfreunden“ zu zählen ist.[556] Der Fokus von Ter-Ogan'jans Kritik – darin stimmt er mit Kommentatoren von rechts wie Ėduard Limonov teilweise überein – ist der „Progressivismus“ („progressizm“)[557], der die russische Intelligenzija auszeichnet und vom Volk trennt – eine Art übertriebener Fortschrittsglaube, der sie in den 1990er Jahren emphatisch den Neoliberalismus annehmen ließ und der sie in den 2000er Jahren, dem ersten Jahrzehnt des neuen Milleniums, nachdem das Volk sich enttäuscht von der Demokratie zeigt, erneut an diesem verzweifeln lässt.[558] Nun muss Kunst auch nicht unmittelbar für das Volk gemacht sein. Im Unterschied zum Moskauer Aktionismus will der Kunst-Aktivismus jedoch die Kunst direkt politisch dienstbar machen. Daher muss er sich wohl oder übel die Frage nach der strategischen Klugheit seiner Aktionen gefallen lassen. Die Medienwirksamkeit des regierungskritischen *Punk-Gebets* allein kann nicht Gradmesser für den Erfolg der Aktion sein, versuchte der Staat doch gerade deren politische Seite zu leugnen, die Aktion als *hate crime* darzustellen und auf diesem Wege die russische Opposition zu diskreditieren. Hinzukommt, dass die russischen Machthaber klug genug waren, sich nicht von jeder kunstaktivistischen Aktion provozieren lassen (unter den jetzigen bellizistischen Bedingungen mögen sich die Spielregeln verändert haben). Mit offener Invektive gegen den Präsidenten auf dem Roten Platz – „Putin hat sich eingepisst“ – bot Pussy Riot unter den damals herrschenden Bedingungen offensichtlich keine ausreichende Angriffsfläche für eine Strafverfolgung. War der Schritt in den Kirchenraum überhaupt strategisch sinnvoll?

Die feministische, britische Bloggerin Laurie Penny bezieht sich auf Nadežda Tolokonnikovas Schlusswort vor Gericht und behauptet mit ihr, dass in Wirklichkeit nicht Pussy Riot vor Gericht stand:

> Vielmehr standen das Putin-Regime und seine Marionetten-Justiz nebst der Russisch-Orthodoxen Kirche auf dem Prüfstand – und sie haben diesen Prozess in den Augen einer Welt verloren, die sich für die Sache der Protestierenden zusammentat.[559]

---

556 Osmolovskij verschafft den Aktivistinnen sogar höhere, kanonische Weihen, indem er – wahrscheinlich strategisch, weil komplett unverständlich – behauptet, die Farben der Masken und Kleider von Pussy Riot würden auf die Verwendung von Lokalfarben bei Vertretern des US-amerikanischen Abstraktionismus nach 1945 verweisen (vgl. Art Chronika 2012).

557 Interfaks 2012.

558 Kagarlickij diagnostiziert der sowjetischen Intelligenzija, dass sie im Unterschied zu den Liberalen und Sozialrevolutionären des 19. Jahrhundert immer der Meinung gewesen war, dass das Problem des Regimes darin bestehe, dass es das Volk repräsentiere. Weil in Russland die Aufklärung immer nur von oben kam und so die Intelligenzija trotz ihres Leidens unter den Machthabern nie ihre „platonische Liebe“ zu diesen verlor (Kagarlickij 2002, 54: „platonic love“), war es für die Führung in der Perestrojka-Zeit leicht, die machtferne Intelligenzija zu bezaubern (ebd., 53 ff.).

559 Penny 2012, 6.

https://doi.org/10.7788/9783412508364

Die Metapher der Marionette verdeutlicht die Prämisse, die Institutionen unterstünden einem *puppet master*, der die Strippen zieht und seine Untertanen in der Hand hat. Das nicht an institutionellen Grenzen, sondern an personellen Loyalitätsbeziehungen orientierte, korporatistische Herrschaftsprinzip[560] in Russland macht es in der Tat unwahrscheinlich, dass Richterin Syrova unabhängig in ihrer Urteilsfindung war. Auf welcher Ebene aber thronte der *puppet master* und wie heftig musste er an den Strippen ziehen, damit sich die Puppen bewegten? Die bittere Wahrheit ist, dass wahrscheinlich unmerkliche Winke genügen, nicht etwa, weil die in der Verurteilung der jungen Frauen zum Ausdruck kommenden Einstellungen in der russischen Volksseele so tief verwurzelt wären, sondern vielmehr, weil diese ziemlich schwach ausgebildet ist und die Herrschaftsstrukturen nach wie vor eine breite Manipulation ermöglichen. Das Erbe der Sowjetunion – des stalinistischen Terrors und der ihn ersetzenden Konsumgesellschaft unter Brežnev – ist eine atomisierte Gesellschaft, die nicht gelernt hat, Interessen kollektiv auszubilden und sich so seit 1989 weiter vorführen lässt.[561]

Es ist nicht zu leugnen, dass die Weltöffentlichkeit – d.h. die westliche, sich für die Menschenrechte in Russland interessierende Medienöffentlichkeit – mehrheitlich auf Seiten von Pussy Riot stand, und die Meinung war verbreitet, dass Putin sich blamiere. Die Aktion und der Prozess wurden indes in Russland anders aufgenommen, als man das im Westen wahrhaben möchte und äußerst bedenkenswert finde ich, dass der *weltweit* millionenfach angeschaute Clip des *Punk-Gebet* auf YouTube mehrheitlich abgelehnt wird (siehe Tab. 2). Schon wenn man sich die Reaktionen auf das Punk Gebet im Pussy-Riot-Blog im *LiveJournal* anschaut, wo die Aktivistinnen die Dokumentationen ihrer Aktionen veröffentlichten, wird man als großer Fan von Pussy Riot vielleicht überrascht sein. Das Internet-Publikum, das dem von Pussy Riot intendierten Adressaten – jung, urban, technisch alphabetisiert – tendenziell entsprechen dürfte, reagierte auf die Aktion im Internet mehrheitlich ablehnend und sieht in ihr eine Beleidigung der Gläubigen und einen Tabubruch.[562] Während die meisten Befürworter der Aktion einem Triumphge-

560 Vgl. Gabowitsch 2013, 54 ff.

561 Vgl. Kagarlickij 2002, 59 f.

562 Dieser Beschreibung liegt eine vom Verfasser ausgeführte Auswertung der Comments von 100 Usern zu der Dokumentation des *Punk-Gebets* auf dem Blog von Pussy Riot zugrunde (vgl. Gruppa Pussy Riot 2012a). Die Auswertung interpretierte und qualifizierte die User-Reaktionen nach vorher festgelegten Kriterien. Sie hat also nicht die Genauigkeit einer Umfrage. Da jedoch die Reaktionen überwiegend bis eindeutig negativ ausfallen, ist die Interpretation meist nicht schwierig. Von hundert Usern bewerten 38 die Aktion positiv, 47 negativ, sieben erscheinen unentschieden und bei acht von ihnen findet die Aktion selbst keine Erwähnung und ihre Meinung lässt sich auch nicht aus dem Kontext erschließen. Zwar sind Gewaltphantasien auf der Seite der sich oft zum christlichen Glauben bekennenden Gegner der Aktion häufiger und die Befürworter der Aktion weisen mit Grund häufig ironisch auf das Paradox des christlichen Hasses hin, indes reagieren Gegner wie auch Befür-

https://doi.org/10.7788/9783412508364

fühl Ausdruck geben, gibt es einige kritische Stimmen von oppositionell eingestellten Kommentatoren, die in der Aktion einen taktischen Fehler sehen.[563]

Ab April 2004 führte das demographische Levada-Zentrum regelmäßig Umfragen zum Thema durch. Anfang April stellt der Leiter des Zentrums, der bekannte Soziologe Boris Dubin, fest, dass die Aufmerksamkeit, die dem Thema entgegengebracht wird, noch recht gering ist. Nur vier Prozent der Befragten gaben an, dass sie die Affäre aufmerksam verfolgten, und dies sei nicht viel höher als die bei seiner Umfrage übliche Fehlerbreite (3,4%). Zu diesem Zeitpunkt hält sich der prozentuelle Anteil der Befragten (46%), welcher den den Frauen drohenden mehrjährigen Freiheitsentzug als adäquate Bestrafung empfindet, etwa die Waage mit dem prozentuellen Anteil der Befragten, die dieses Strafmaß als unverhältnismäßig empfinden (35%) bzw. der Meinung sind, die Aktion rechtfertige gar keine Strafverfolgung (9%). Letztere sind nach Aussagen des Soziologen tendenziell jünger (25–39 Jahre), urbaner, besser gebildet und wohlhabender, die Befürworter des Strafmaßes sind häufig Pensionäre, aus Städten mittlerer Größe in Russland, weniger gebildet und verfügen nur über recht begrenzte Einkünfte. Jeder fünfte Hauptstädter zwischen 18 und 24 Jahren würde die Strafverfolgung der Aktivistinnen ablehnen – also ein prozentueller Anteil von 20 Prozent gegenüber den oben genannten neun Prozent aller Befragten.[564]

Mit dem Voranschreiten der Ermittlungen, der Anklageerhebung, dem Anschwellen des medialen Interesses und dem Anspringen der staatlichen Propaganda-Maschine – die erste der erwähnten, von der Staatsanwaltschaft unterstützten Fernsehübertragungen,

---

worter der Aktion mehrheitlich emotional. Die User liefern sich regelrechte Schimpforgien, in denen die Intention, maximal zu beleidigen gegenüber derjenigen der argumentativen Überzeugung eindeutig überwiegt.

Gerade die Fremdheit zwischen der Mehrheit der User, die ihre Indignation häufig mit einem allgemeinen Gefühl der Zugehörigkeit zur orthodoxen Glaubensgemeinschaft begründen – zu der in den wenigsten Fällen kirchliche Aktivität hinzukommen dürfte –, lässt zusammen mit der Argumentation, die Aktivistinnen von Pussy Riot seien selbst bis zu einem gewissen Grad orthodox eingestellt und hätten so die Protest- mit der orthoxen Kultur zusammenführen wollen (vgl. Gabowitsch 2013, 214), das ganze Ausmaß der Misskalkulation der Rezeption ihrer Aktion durch die Aktivistinnen hervortreten.

563 User vlasteamihr schrieb etwa am 21. Februar, dem Tag der Aktion, um 21:34 Uhr: „Вы, конечно, ебанутые на голову и ни чего толкового данным перфомансом не сделали, но поднявшийся кипиш фееричен и это уже прикольно.“ User zaycevf antwortet einige Tage später: „ну теперь то 100% победа путина“ („Euch hat man offensichtlich ins Hirn gefickt und nichts Vernünftiges habt Ihr mit dieser Performance erreicht, aber ihr habt einen bezaubernden Aufruhr erzeugt und das ist schon wieder geil.“ – „also jetzt gehört der Sieg 100% Putin“).

Vgl. Gruppa Pussy Riot 2012a: http://pussy-riot.livejournal.com/12442.html?thread=554394#t554394, letzter Zugriff: 09.04.2013.

564 Dubin 2012.

Provokatory, wird am 24. April ausgestrahlt – wächst in den folgenden Monaten der Teil der russischen Bevölkerung, der das Geschehen um die Kunst-Aktivistinnen aufmerksam verfolgt (März: 4%, April: 10%, Juli: 8%). Eine relative Mehrheit der Befragten (42%) ist im Juli überzeugt, dass der Grund für die Strafverfolgung die Verletzung religiöser Gefühle bzw. eine Störung der öffentlichen Ordnung darstellt (29%). Nur eine Minderheit (17%) glaubt daran, dass die Strafverfolgung als eine staatliche Reaktion auf die oppositionellen Bestrebungen zum Sturz Putins zu werten ist. Das Einverständnis mit dem hohen Strafmaß geht indes zurück. Nur noch 33 Prozent halten die drohende Strafe für angemessen, 43 Prozent halten sie für überzogen, 15 Prozent lehnen eine Strafverfolgung nun grundsätzlich ab.[565]

Nach dem Prozess, der partiell im Internet übertragen wurde, den Wortmeldungen des Präsidenten und Premierministers zum Thema und der Ausstrahlung der Fortsetzung von *Provokatory* (am 11. September) herrscht eine große Aufmerksamkeit für das Geschehen vor. Immerhin 13 Prozent geben im September an, den Ereignissen aufmerksam zu folgen (gegenüber vier Prozent im März), 55 Prozent haben schon davon gehört (gegenüber 30 Prozent im März). Indes halten nur noch 14 Prozent die mit dem Urteil nun verhängte Freiheitsstrafe für überzogen, 35 Prozent empfinden sie als angemessen, 43 Prozent hätten sich eine härtere Strafe gewünscht. 41 Prozent sind davon überzeugt, es habe sich bei der Aktion um eine Störung der öffentlichen Ordnung gehandelt, 19 Prozent sehen in ihr einen gezielten Angriff auf die Orthodoxie und die Kirche, lediglich 29 Prozent werten sie als Angriff gegen Putin und die politische Einmischung der Kirche.[566]

Diese Zahlen zeigen, dass die Kampagne gegen Pussy Riot, ihre öffentliche Kriminalisierung einen insgesamt geglückten Propagandafeldzug auf russischem Boden darstellt.[567] Es gelang, die präzise politische Stoßrichtung der Aktion weitgehend auszublenden und sie zu einem dämonischen Akt gegen eine *religiöse Minderheit* zu machen – die eigentliche moralische Mehrheit. Die Reaktionen auf dem Blog von Pussy Riot zeigen, dass selbst ein Publikum, von dem man annehmen könnte, dass es den Aktivistinnen gewogen wäre, mehrheitlich idiosynkratisch auf die Aktion in der Kathedrale reagierte und die Aktion als geschmacklos einstufte. Die Umfrageergebnisse des Levada-Zentrums lassen zudem den Schluss zu, dass – zumindest gemäß der Bedingungen der derzeitigen Medienlandschaft – die Ausweitung des Rezipienten-Kreises der Aktion auf Schichten, die hinsichtlich neuer Medien wenig alphabetisiert sind, zu Ungunsten von Pussy Riot ausschlug. Die Intention der Aktivistinnen – zu schocken, zu polarisieren und Menschen

565 Levada-Centr 2012b.
566 Levada-Centr 2012a.
567 Vgl. Willems 2013, 67.

https://doi.org/10.7788/9783412508364

auf politische Missstände aufmerksam zu machen – ließ sich offenbar nicht verwirklichen. Die Frauen scheinen zwar einerseits bei einer Minderheit der Rezipienten die Ablehnung der ROK, ihres konservativen gesellschaftspolitischen Einflusses und ihres Konkordats mit dem Staat gefestigt zu haben, andererseits jedoch trieben sie anscheinend einen größeren Teil der insgesamt wenig politisierten russischen Bevölkerung in die Arme der Verteidiger von Vaterland, Moral und Anstand. Unabhängig davon, dass der moralische Schaden, den die Zeugen erlitten haben oder erlitten haben wollen, einen Strafprozess nicht rechtfertigte, ist es bezeichnend für die vorliegende Form des oppositionellen Aktivismus, dass die persönliche Indignation der im Kirchenraum anwesenden Gläubigen und Bediensteten als hinnehmbarer Kollateralschaden akzeptiert wurde. Die Empörung gerade der Internet-User über die Dokumentation des *Punk-Gebets* zeigt deutlich, dass der ästhetisch-politische Geschmack von Pussy Riot – feministischer Oi-Punk in der Russischen Hauptkirche – als skandalös empfunden wird und nicht mehrheitsfähig ist. Hier wird ein systemisches Problem des Kunst-Aktivismus berührt. Im Kunstfeld ist der Mehrheitsgeschmack die negative Kontrastfolie für die ästhetische Distinktion. Was aber bringt, vom politischen Standpunkt aus gesehen, die Hervorrufung ablehnender Affekte bei der großen Mehrheit des Volks, wenn es wirklich dieses ist, das man erreichen und befreien möchte? Eine besonders bittere ironische Note produziert dabei der Umstand, dass die Aktion der Feministinnen in der Kirche vom weiblichen Teil der vom Levada-Zentrum Befragten strikter als vom männlichen abgelehnt wird.[568] Man kann auch mehr oder weniger davon ausgehen, dass das Betreten des Ambos durch die Frauen kein bewusstes Sakrileg war[569], sondern einfach geschah, weil dieser Teil des Kirchenraums am ehesten einer Bühne gleicht. Dass es in der Kirche Räume geben könnte, die nur von den (männlichen) klerikalen Verwaltern des Heilsversprechens betreten werden dürfen, war den Frauen wahrscheinlich nicht bewusst oder spielte für sie keine Rolle. Es spricht für eine gewisse Unüberlegtheit, wenn Nadežda Tolokonnikova diesen Regelverstoß – die für sie höchstwahrscheinlich ohne Bedeutung war – im Nachhinein vor dem Fernsehpublikum von *Provokatory* damit rationalisiert, dass auch Frauen den Gottesdienst abhalten können sollten.[570] Abgesehen davon, dass diese Forderung, die in den postfeministischen, westlichen Zivilgesellschaften mehr oder weniger großen Zuspruch erhält, keine besondere Zugkraft in der russischen Öffentlichkeit besitzt, nimmt man Tolokonnikova diese Verteidigung auch nicht ab, weswegen sie wohl gesendet wurde. Sicher konnten die Frauen nicht mit einer derartig systematischen, demagogischen und medialen Vervielfältigung der Beleidigung

568 Vgl. Dubin 2012.
569 Vgl. Willems 2013, 79.
570 Vgl. Mamontov 2012a, 0:16:13.

https://doi.org/10.7788/9783412508364

religiöser Gefühle rechnen, aber dass sie bereit waren, diese *in actu* in der Kirche in Kauf zu nehmen, darin liegt – bei aller Unschuld von Pussy Riot im juristischen Sinne – der Keim ihrer politischen Niederlage. Es half den Aktivistinnen deshalb nichts, dass sie sich zu ihrem Glauben bekannten, weil die Gefechtslinie nicht zwischen Gläubigen und Nichtgläubigen verlief, sondern entlang eines Klassengegensatzes. Ihr *Punk-Gebet* stellte eine Distinktionsgeste entlang des Gegensatzes einer stark säkularisierten und individualisierten Form der Religiosität auf Seiten der Intelligenzija und einer mehr der Autorität der Kirche vertrauenden und an der Liturgie orientierten Religionsausübung auf Seiten des einfachen Volkes bzw. der Mehrheit des Volks dar.[571]

Dabei wird die Märtyrerfigur, die eines der Lieblingsmytheme und Selbstbildnisse der russischen Intelligencija ist, mehr oder weniger bewusst auf die populäre Einbildungskraft angesetzt. Elena Volkova kann vor Gericht die Gestalt des gekreuzigten Jesu in den Aktivistinnen erkennen. Deren antiklerikale Kritik führt zum Vergleich mit Christus, der die Händler aus dem Tempel vertrieb.[572] Doch mochte das Bild einer Tätigkeit Pussy Riots im Dienst der christlichen Kritik am Klerus nicht dem Bild entsprechen, das die kremltreuen Medien von den teilweise aus „Vojna" hervorgegangenen radikalen Künstlerinnen zeichnen wollten. Angesichts des evidenten „Progressivismus" dieser Frauen war ein anderes geschichtliches Narrativ naheliegender: das der „bezbožniki" („Gottlosen") oder „bogoborcy", der antireligiösen Aktivisten unter den Bolševiki, die nach der Revolution Kirchenräume schändeten und dabei auch auf theatrale Weise den Gottesdienst parodierten[573] – eine Praxis, die im Urteil gegen Pussy Riot – an prominenter Stelle, recht unmittelbar vor der Schlussfolgerung – in der Zitierung eines Briefes des Erzpriesters Michail Rjazancevs in Erinnerung gerufen wurde.[574] Das propagandistische Hirngespinst eines sich im Land zusammenbrauenden, neuerlich antiorthodoxen „Genozids", vor dem *Provokatory 2* warnte,[575] ist genau das Bedrohungsszenario, das die mediale Berichterstattung bei der Verurteilung der Frauen aufgrund des Vorliegens von Motiven des Hasses und der Feindschaft gegen die orthodoxe Religionsgemeinschaft brauchte. *Provokatory 2* praktiziert sogar den Schulterschluss mit anderen Religionsge-

571 Vgl. Gapova 2012. Akulova weist auch darauf hin, wie wenig die „feministische" „Vojna"-Aktion des gewaltsamen Küssens von Polizistinnen („Lobzaj musora"; vgl. Ėpštejn 2012, 102 f.) – die hier nur kurz erwähnt wurde – den Klassengegensatz zwischen den Künstlerinnen und ihren „Opfern" reflektierte. Die u.U. als „sexual violence" (Akulova 2013, 284) interpretierbare „Vojna"-Aktion erscheint eigentlich nur durchführbar aufgrund der Unsicherheit der Beamtinnen, die besonders auf deren dominierte Position im Polizeiapparat zurückgeführt werden kann.

572 Vgl. Volkova 2012.

573 Vgl. Willems 2013, 105.

574 Vgl. Syrova 2012.

575 Vgl. Willems 2013, 105f.. – Vgl. Mamontov 2012b, 0:28:00.

meinschaften, den US-amerikanischen Katholiken, arabischen Muslimen, insbesondere aber orthodoxen Juden in Israel, die in ihrer Sendung erläutern, wie derartige „Pogrome" in einer Synagoge in Israel gleichermaßen harte Bestrafung nach sich ziehen würden („dejstvija pogromščikov")[576]. Selbst wenn diese Analogie angesichts der besonderen Geschichte der Judenverfolgung und der andauernden existenziellen Gefährdung des jüdischen Staates jeglicher Grundlage entbehrt, stellt sich dennoch die Frage, warum dem geschichtlich kulturellen Hintergrund der bolschewistischen Kulturrevolution in den westlichen und insbesondere deutschsprachigen Medien praktisch keine Aufmerksamkeit geschenkt wurde. Dieser Hintergrund wäre zu berücksichtigen gewesen – nicht etwa, weil die Aktion von Pussy Riot wirklich an die Tradition einer kriegerischen Säkularisierung angeknüpft hätte bzw. anknüpfen konnte, sondern weil die Kenntnis des kollektiven kulturellen Unbewussten zu einer Erklärung beigetragen hätte, warum die Handlungen der Aktivistinnen, die einem westlich orientierten, säkularisierten Habitus entsprachen, so verfälschend dargestellt werden konnten. Während Ter-Ogan'jan mit seiner ambivalenten Aktion – der Titel *Junyj bezbožnik* zeigt dies unmissverständlich an – auf provokative Weise in jenes Unbewusste hineinstieß, scheinen die Pussy Riot-Aktivistinnen sich der Gefahr einer Fehlinterpretation in diesem Sinne nicht bewusst gewesen zu sein. Sie handelten im Vollgefühl ihrer westlichen Aufgeklärtheit und eines säkularisierten Kunstbegriffs. Ter-Ogan'jan befragte hingegen in gewisser Weise die Grundüberzeugung dieses modernistischen Bewusstseins – dessen Gewissheit, im Religiösen sein irrationales Anderes zu finden –, indem er die Bedeutung der Wiederholung des Rituals im ikonoklastischen Avantgarde-Akt und dessen Aura zur Debatte stellte. Warum waren die jungen Aktivistinnen, die offensichtlich gut Bescheid wissen über die Geschichte des russischen Aktionismus und deren philosophischer Genius in der russischen Intelligenzija und im Westen so gefeiert wird, sich jenes Problems und jener Gefahr überhaupt nicht bewusst? Der Grund dafür ist wohl in der Tat eine Art „Progressivismus", der beschränkt erscheint, nicht weil er nichts Heiliges anerkennen will, sondern weil er die geschichtlichen und sozialen Voraussetzungen des Säkularisierungsprozesses nicht bedenkt und auf trotzige Weise auf Unterschiede – zwischen antiklerikaler Kritik und antireligiöser Kritik, zwischen politischer Kunstaktion und blasphemischer Parodie von Kulthandlungen – beharrt, die in der öffentlichen Diskussion in Russland zumindest so deutlich nicht durchzusetzen waren. Die Antwort der staatlichen Hetzkampagne gegen die Aktivistinnen exponiert gerade in ihrer Widersprüchlichkeit ihre diskursive Hegemonie: Der politische Sinn der Aktion wird geleugnet, gleichzeitig aber wird die Aktion verteufelt, weil der Angriff auf die orthodoxe Kirche als staatsbildende

576 Mamontov 2012b, 0:26:15.

Institution die russische Staatlichkeit unterwandert.[577] Die Verschränkung des Heiligen und der staatlichen Gewalt, auf das die Aktion, laut Čubarov, den Blick freigegeben hätte, wird hier in der Tat greifbar. Leider scheint mir die Aktion indes insgesamt mehr zur Festigung dieses Tabus beigetragen zu haben als zu dessen Überwindung.

Die Verehrung, die den Frauen widerfährt, zeigt an, dass der Tabubruch, da er sich auf dem Territorium des Anderen vollzieht – dem ewig irrationalen Russland – dem aufgeklärten Westen bzw. der westlich orientierten Intelligenzija in Russland dazu diente, sich im Bild dieser Frauen zu idealisieren. Die Ironie ist dabei weniger, dass im Westen der religiöse Fundamentalismus gleichfalls blüht – nicht umsonst kann sich das russische Staatsfernsehen Schützenhilfe von konservativen Eiferern aus allen Teilen der Welt und vor allem natürlich vom Erzfeind „Amerika" (womit eigentlich immer nur die USA gemeint ist) holen –, sondern dass die Verehrung der Aktivistinnen martyrologische Züge annimmt, angesichts derer das analytische Vermögen verstummt. Die emeritierte Theologieprofessorin Volkova drückt dies unverblümt aus und sieht in den Frauen die Gestalt des gekreuzigten Jesus Christus; eine westliche Institution wie die Heinrich-Böll-Stiftung bedient sich lieber der antiken Märtyrer-Präfiguration Antigone, die gegenüber dem Tyrannen Kreon die Einhaltung der göttlichen Gesetze einfordert (übersetze: der Menschenrechte).[578] Mit Sigrid Weigel muss man hier wohl von einer Dialektik der Säkularisierung sprechen. Nicht nur knüpft Pussy Riot an die provokative Verwendung religiöser Symbole an, die die Popkultur selbst zum *Kult* entwickelt hat. Kaum eine andere Gestaltenkonfiguration der gegenwärtigen Medienöffentlichkeit führt ja so mustergültig wie Pussy Riot vor, wie der Ausweitung des Märtyrerbegriffs in religiösen Kulturen (insbesondere im Islam) eine „*Zerstreuung und Verallgemeinerung* seiner Strukturelemente in den modernen, säkularisierten Kulturen"[579] gegenübersteht.

Ist also der Kunst-Aktivismus mit seiner zunehmenden Politisierung in eine Sackgasse eingetreten, ist er als Kunst nicht mehr interessant und als Politik nicht effektiv, weil den Aktionen das Moment ihrer Selbstreflexion fehlt? Dem Moskauer Aktionismus konnte man zumindest zu Gute halten, dass er sich (in begrenztem Maße) selbst als Spektakel reflektierte, während der politische Kunst-Aktivismus auf naive Weise seinen Gegner zu kennen glaubt, seine Wirksamkeit ohne Selbstzweifel beschwört und dabei das Mythische der politischen Kommunikation, die Ästhetisierung der Politik nicht stört, sondern bestätigt. Als Befürworter des Kunst-Aktivismus könnte man entgegenhalten, dass erst

577 Vgl. Mamontov 2012b, 0:08:40.

578 Vgl. Weigel 2007, 25–28. So auf der Veranstaltung *Pussy Right: Eine Textcollage zum Moskauer Punkprozess* am 09.09.2012 bei der Heinrich-Böll-Stiftung in Berlin. http://calendar.boell.de/de/event/pussy-right, letzter Zugriff: 19.01.2017.

579 Ebd., 33.

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

dieser – mit seiner transitiven politischen Ausrichtung und seiner Verbindung mit der Oppositionsbewegung – aus der Aktionskunst eine sinnvolle Beschäftigung gemacht hat, während der Moskauer Aktionismus doch letztlich ein sinnfreies Spektakel, eine Belustigung für die Bohème darstellte. Wenn der Kunst-Aktivismus indes nicht verkommen soll zu einer öffentlichkeitswirksamen Übung in Distinktion, in der eine kleine Minderheit sich hinsichtlich ihres ästhetischen und politischen Geschmacks von einer mehr oder weniger schweigenden Mehrheit abgrenzt, um sich vom Staat im Namen derselben bestrafen zu lassen, wird man sich auf die strategische Frage einlassen müssen, wie jene Mehrheit denkt und empfindet und wie man sie mental erreichen kann.[580]

Abstrahierend von den konkreten Künstlern und Aktionen, beschleicht einen doch die Ahnung, dass eine Kunst, welche ganz die im künstlerischen Feld konzentrierte Kritik flieht und stattdessen Spontanität und Spaß zu ihrer Maxime macht, um „das Volk" zu erreichen, in einer mimetischen Tiefenschicht nicht nur mit der Polittechnologie, sondern auch mit einer neoliberalen Form des Kapitalismus verbunden ist, die sich in Russland im Zuge des Untergangs des sowjetischen Systems besonders gut durchsetzen konnte: ein Kapitalismus der Spekulanten und Projektemacher, nicht der Bourgeois und Entrepreneurs, ein Kapitalismus, in dem keiner eigentlich arbeiten möchte und jeder auf den Durchbruch hofft – notfalls mit Schwindel.[581] Folgendes schreibt Kagarlickij über die undeutliche Aussicht auf eine Intellektuellenklasse in der Zukunft (nur?) Russlands:

> Meanwhile, the rise of a new type of intellectual, of a new cultural milieu will need time. This process is not only slow, but also painful. […] it can be said with great confidence that a new tradition can only be born out of the experience of resistance, of standing up to the world of commercial interests and to the „values" of the „new Russians". This will be a resistance dictated not by any ideological schemas, but by the very nature of creativity.[582]

Man kann in diesem Zusammenhang an die bourdieusche Analyse des Intellektuellen erinnern – einer Gestalt, die es freilich in der glamourösen sartreschen Form, wie Bourdieu sie noch kannte (der er indes nicht hinterhertrauerte), gar nicht mehr gibt. Der Elan des politischen Vorstoßes des Intellektuellen verdankt sich paradoxerweise dem symbolischen Kapital, das der Intellektuelle auf einem Macht/Geld entgegenste-

580 Die naheliegende Fragestellung, wie es sich hinsichtlich dieser Thematik mit der Ästhetik Pavlenskijs, die die Selbstbestrafung über den Staat ja zum Kernpunkt macht, verhält, konnte hier nicht mehr analysiert werden. Pavlenskijs Positionierung erhielt im Laufe des Jahres 2015 ihre volle Relevanz. Vgl. für interessante Veröffentlichungen zu Pavlenskij Frimmel 2016 – Aristakisjan 2016 – Pawlenski 2016.

581 Vgl. Kagarlickij 2002, 32–37.

582 Ebd., 76.

henden Feld (Wissenschaft, Kunst) *erwirtschaftet* hat. Eine es sich zu leicht machende Ablehnung des künstlerischen Felds, der zu ihm gehörenden Spielregeln und der Idee der Autonomie – so deutete es Čubarovs Kritik am Moskauer Aktionismus an – führt außerdem dazu, dass das Kunstwerk die Form einer Massenkommunikation annimmt, die die spezifische, widerständige Einsicht der künstlerischen Mimesis in Erfahrungen der Gewalt, Arbeit und Entfremdung einbüßt.

Eine solche Kritik muss allerdings auch als sehr konservativ erscheinen. Dem Vorwurf gegen den Kunst-Aktivismus, er könne den Horizont der schlechten Zeit, der er entspringt, nicht transzendieren, kann man entgegenhalten, dass er eben darum an diese Zeit angepasst ist und *funktioniert*. Letztlich bringt es vielleicht wenig, verschiedene Formen des Politischen in der Kunst gegeneinander auszuspielen. Vielmehr sollten – meine Analyse will hierfür sensibilisieren – verschiedene Strategien der Politisierung anhand spezifischer politischer und ästhetischer Kriterien bewertet werden.

3 Zwischen Ästhetisierung von Politik, Ästhetizismus und marginaler Selbsterkenntnis: Limonov und seine Anhänger

In seiner Skizze über „Das Paris des Second Empire bei Baudelaire" zitiert Walter Benjamin Marx' Kritik der Pariser Bohème:

> Sie werfen sich auf Erfindungen, die revolutionäre Wunder verrichten sollen: Brandbomben, Zerstörungsmaschinen von magischer Wirkung, Emeuten, die um so wunderthätiger und überraschender wirken sollen, je weniger sie einen rationellen Grund haben. Mit solcher Projektenmacherei beschäftigt, haben sie keinen anderen Zweck als den nächsten des Umsturzes der bestehenden Regierung und verachten auf's tiefste die mehr theoretische Aufklärung der Arbeiter über ihre Klasseninteressen.[1]

Baudelaire partizipiere am Habitus der Berufsverschwörer – ihre Leidenschaft und ihre schroffe ideologische Unstetigkeit werden zu einem Zug in Baudelaires ästhetischer Haltung, mit der er sich, neben Flaubert, den größten Spielraum, die souveränste Position in der literarischen Welt erobert.[2] Auch in Bourdieus klassischer Analyse in *Die Regeln der Kunst* sind Baudelaire und Flaubert die Eroberer der Autonomie für das literarische Feld. Ist es aber richtig, Benjamins und Bourdieus Analysen parallel zu lesen? Stehen sich die revolutionäre, politische Passion und die Autonomie des Felds nicht eigentlich unvereinbar gegenüber? Um diesen Widerspruch aufzuheben, muss man tiefer in Bourdieus Theorie des literarischen Felds einsteigen. Für Bourdieu ist nämlich „*in der heroischen Phase* der Eroberung der Autonomie der ethische Bruch […], wie sich gerade an Baudelaire sehen lässt, eine grundlegende Dimension eines jeden ästhetischen Bruchs"[3]. Baudelaire verkörpert Bourdieu zufolge „die extremste Position der Avantgarde: die der Revolte gegen alle Machtinstanzen und alle Institutionen"[4] in einem Gründungsprozess, im Zuge dessen ein autonomes literarisches Feld sich vom Machtfeld entfernt und seinen eigenen *nomos,* seine eigenen Bewertungsmaßstäbe einführt. Bourdieu veranschaulicht dies mit Baudelaires Kandidatur für die Académie française, die als „ernsthafter und parodistischer Akt zugleich"[5] anzusehen sei.

1 Benjamin 1978d, 514 f., MEW 7, 272 f.
2 Vgl. Benjamin 1978d, 528.
3 Bourdieu 1999, 103 [Hervorhebung durch Verfasser].
4 Ebd., 110.
5 Ebd., 105.

> Seine Kandidatur ist ein regelrechtes symbolisches Attentat und übertrifft an Explosivkraft bei weitem all die gesellschaftlich folgenlosen Verstöße, die ungefähr ein Jahrhundert später in den Kreisen der Maler als „Aktionen" firmieren werden: Er stellt in Frage, provoziert die mentalen Strukturen, Wahrnehmungs- und Bewertungskategorien, die durch eine so tiefsitzende Übereinstimmung, daß sie sich noch der dem Anschein nach radikalsten Kritik entziehen, den gesellschaftlichen Strukturen angepaßt sind und auf einer unbewußten und unmittelbaren Unterordnung unter die kulturelle Ordnung beruhen, einer gleichsam körperlichen Bindung […].[6]

Als unmögliche Person, weil mit der verfemten, sittenlosen Bohème verbunden, ist Baudelaire zugleich Vorbote einer künftigen Ordnung (des *nomos* des autonomen literarischen Felds). Er stellt die Legitimität der Académie in Frage und kündigt die feindliche Übernahme ihres symbolischen Kapitals an. Solange der andere *nomos* sich aber nicht gefestigt hat, ist der parodistische Akt in gewisser Weise auch ernsthaft, insofern der Wunsch nach bürgerlicher Anerkennung durchaus real und wirkmächtig bleibt.[7] Die Provokation offenbart also einen Double Bind.

Ėduard Limonov, die Zentralgestalt dieses Teils der Arbeit, ist ein großer Verehrer von Baudelaire. Er verehrt in ihm den Urvater des „neuen Ästhetizismus" („novyj ėstetizm")[8]. Mit eben diesem Terminus referiert er jedoch auch auf seine journalistische und söldnerische Teilnahme an den Kriegen der zerfallenden sozialistischen Staatengebilde der UdSSR und Jugoslawiens sowie auf seine politische Protesttätigkeit, genauer gesagt, darauf, mit den Kameraden durch die sonnendurchflutete Hauptstadt auf den Kreml zuzulaufen und „Revolution" zu schreien.[9]

Nicht nur diese Tätigkeiten aber scheinen mit dem Terminus Ästhetizismus nicht mehr ganz abgedeckt zu sein. Ėduard Limonovs Laufbahn hat sich im letzten Vierteljahrhundert stetig aus dem Feld der Literatur in das Feld der Politik bewegt. Zachar Prilepin, langjähriger Redakteur der zentralen Zeitschrift der Nationalbolschewistischen Partei, wehrte sich 2012 in seinem Nachwort zu dem von ihm herausgegeben Gefängnisliteratur-Sammelband (aus der Feder von NBP-Aktivisten[10]) vehement gegen die

6 Ebd., 106.

7 Vgl. ebd. 107.

8 Limonov 2003f, 19 ff.

9 Limonov 2002c, 128.

10 Es ergibt sich im Folgenden immer wieder das Problem, dass die NBP seit 2007 als extremistische Organisation verboten ist, teilweise jedoch in der gleichfalls nicht registrierten Oppositionsbewegung *Ein anderes Russland* aufgegangen ist und so als Milieu weiterexistiert. Ich werde von der NBP meistens im Präteritum schreiben, in anderen Fällen wird der stilistischen Einfachheit halber von „Nationalbolschewisten" die Rede sein. Eine weitere Schwierigkeit ist, dass man versucht ist, in manchen

lange Zeit übliche Wahrnehmung von Limonovs Nationalbolschewistischer Partei als lediglich ästhetischem Phänomen:

> Während marktschreierische Saubermänner und träge Ästheten sich über die Flagge mit der beunruhigenden Sichel und dem schweren Hammer sowie darüber beklagten, dass sich Ėduard Limonov angeblich ein neues Kunstprojekt ausgedacht hatte, saßen reale Menschen hinter realen Gittern – für unsere, und nebenbei gesagt, für Eure Freiheit, um die es – wie es sich unlängst herausstellte – plötzlich fühlbar schlecht stand.
> Tatsächlich stand es schon lange schlecht um sie, aber eine bestimmte Zeit lang – so gute fünfzehn Jahre – war es nicht in Mode, darüber zu sprechen. Dafür ist es jetzt sehr in Mode. Aber sind denn die Wahlen erst gestern zur Farce geworden? Sie waren doch die volle Farce schon mindestens seit der Mitte der 1990er Jahre! Unsere ganze vermeintlich demokratische Politik war von Anfang an eine Farce, und die Nazbol, im Unterschied zur Mehrheit der Bevölkerung, waren von all dem schon lange angeekelt. Offensichtlich haben die Nazbol eine feinfühligere und komplexere Psyche: eine andere Erklärung habe ich dafür bisher nicht gefunden.
>
> Пока крикливые чистоплюи и вялые эстеты сетовали на флаг с раздражающим серпом и тяжелым молотом, а также на то, что Эдуард Лимонов якобы выдумал новый арт-проект, реальные люди сидели за реальной решеткой – за нашу и, кстати сказать, вашу свободу, которой, как выяснилось недавно, вдруг стало ощутимо не хватать./ На самом деле её не хватало давно, но какое-то время – лет эдак пятнадцать – об этом было говорить немодно. Зато сейчас очень модно. Но разве выборы стали фарсом только вчера? Да они – полный фарс как минимум с середины девяностых! Вся наша якобы демократическая политика была фарсовой изначально – и нацболов, в отличие от большинства населения, от всего этого воротило очень давно. Видимо, у нацболов более тонкая и сложно организованная психика; других объяснений я пока не придумал.[11]

Zusammenhängen von der NBP als Partei, in anderen Zusammenhängen von ihr als Bewegung oder gar Jugendbewegung zu sprechen – Begriffe, die sich durchaus spannungsreich aufeinander beziehen. Die NBP war unahängig von ihren Strategien als außerparlamentarische Oppositionsbewegung von Anfang an – wie ernsthaft auch immer – orientiert an der Teilnahme an Wahlen. Ihr den Status als ernsthafte Partei abzuerkennen, weil ihr die Registrierung als nationale Partei von den Behörden versagt wurde, wäre eine problematische Geste. Ich werde deshalb in dieser Arbeit von Partei und Jugend-/Bewegung sprechen.

11 Prilepin 2012, 397.

Während Prilepin seine Kameraden also zu Pionieren der Protestpolitik kürt, nannte der Journalist Petr Pomerancev 2013 die NBP lakonisch „a movement that started as an art project and became an anti-oligarch revolutionary party mixing Trotskyism and Fascism“[12]. Der (falsche) Verdacht, dass es sich bei der NBP lediglich um ein ästhetisches Phänomen gehandelt hatte, hatte sich dennoch nie ganz verflüchtigt, und dafür gibt es mehrere Gründe. Erstens besteht wohl selbst heute noch die Ambiguität zwischen politischer Funktionalität und Ästhetizismus im Selbstausdruck Limonovs und der „Limonki“ – so lautet gelegentlich der Spitzname der Aktivisten, Schriftsteller und Publizisten, die im Umkreis der von Limonov gegründeten Zeitschrift *Limonka* groß geworden sind. Zweitens offenbart die wissenschaftliche Sekundärliteratur zum Thema, dass schon das Werkzeug zur Beschreibung des ästhetischen Charakters der Bewegung nicht ganz entwickelt ist. Es wird daher die Hauptaufgabe dieses Teils der Arbeit sein, Begriffe wie Ästhetizismus und Ästhetisierung von Politik (in Hinblick auf den Untersuchungsgegenstand) zu unterscheiden, um dann anhand typischer Praktiken im Umkreis der Partei das Spannungsverhältnis von ästhetischer und politischer Tätigkeit zu beleuchten. Einen dritten Aspekt, den ich hier einführen und auf skizzierte Begrifflichkeit beziehen möchte, ist die Selbsterkenntnis gesellschaftlich Marginalisierter (bzw. sich gesellschaftlich Marginalisierender). In Hinblick auf die NBP-Praxis von Selbsterkenntnis zu schreiben wird dabei manch einem Leser übel aufstoßen. Es geht hier aber keineswegs um eine Beschönigung dieser Praxis. Mythisierende Selbstverkennung und emanzipative Selbsterkenntnis scheiden sich in der wirklichen Welt jedoch nicht wie Wasser und Öl voneinander, und ihrer wechselseitigen Durchdringung soll hier in dichter Beschreibung Rechnung getragen werden.

Osmolovskij hat die NBP als „postmodernes politisches Projekt […] nur von der anderen Seite“ mit seiner Kampagne *Protiv vsech* verglichen[13]; er betont den Unterschied, dass die NBP von Anfang an als eine politische Bewegung im außerparlamentarischen Bereich *und* als politische Partei im parlamentarischen System positioniert wurde. Die Registrierung auf nationaler Ebene wurde der 2007 schließlich als extremistische Organisation verbotenen Partei vom Justizministerium indes stets verwehrt, so dass Limonov, in der außerparlamentarischen Opposition verbleibend, zu einem „Protestveteranen“ wurde.[14] Obwohl diese Opposition im Wesentlichen über die Massenmedien funktioniert, wurde ihr oft mehr Authentizität zugesprochen als den korrupten politischen Institutionen und der im Staatsfernsehen in kammerspielartiger Manier inszenierten Regierungspolitik. Auf der Suche nach der Alternative zur virtuellen Demokratie en-

12 Pomerantsev 2013.
13 Meindl 2010d.
14 Gabowitsch 2013, 13.

https://doi.org/10.7788/9783412508364

gagiert man sich leidenschaftlich in einer Öffentlichkeit, die nur wenig spezialisiert auf Politikfragen ist und zwischen Kultur und Politik wenige Unterschiede macht.

Wie in zweiten Teil dieser Arbeit wird die Untersuchung eng an der Analyse ästhetischer Praktiken orientiert sein und eine Entwicklung dieses merkwürdigen gesellschaftlichen Phänomens der NBP beschreiben, wobei auch der Untersuchungszeitraum im Wesentlichen derselbe ist: ab den 1990er Jahren bis zum Höhepunkt des Protests; die Gegenwart des kriegsführenden Russlands erscheint in dieser Darstellung nur ausblickhaft. Es werden sowohl eher kollektive ästhetisch-politische Praktiken beleuchtet als auch einzelne literarische Werke von den etabliertesten Autoren (Ėduard Limonov, Zachar Prilepin). Kapitel 3.3. beschreibt in verschiedenen Schlaglichtern die ästhetizistische Anfangszeit der Partei, die Kapitel 3.5. bis 3.7. beleuchten die politische Etablierung der Bewegung ab dem sich wiederum als Wendepunkt darstellenden Ende der 1990er Jahre. Diese Etablierung der Bewegung in der gesellschaftlichen Aufmerksamkeitsökonomie vollzieht sich wiederum paradoxerweise im Zuge ihrer institutionellen Zerschlagung. Und so wird das entscheidende Stilmerkmal der NBP – die *direct actions* („akcii prjamogo dejstvija"; Kap. 3.5) – neben der Kriminalisierung und Unterdrückung der Partei (Kap. 3.6) dargestellt, die einen Freiheitskampf in den Mittelpunkt rücken ließ, für den Gefängnisprosa einen paradigmatischen Ausdruck bildet (Kap. 3.7). Stets, insbesondere aber in den übrigen Kapiteln (3.4, 3.8, 3.9) geht es um Spannungsverhältnisse im von den Polen der Ästhetisierung von Politik, dem Ästhetizismus und der marginalen Selbsterkenntnis markierten Dreieck – Begriffe die in einem ausführlichen theoretischen Teil (Kap. 3.2) nach einer kurzen Einführung Limonovs (Kap. 3.1) entwickelt werden.

3.1 Man with a Typewriter, Sewing Machine, and Machine Gun[15]

Limonov wurde 1943 in Charkiw (Charkow) in der Ukraine geboren. Seine Kindheit und seine Jahre als Jugendlicher mit manchmal kleinkriminellem Umgang und als vielversprechender Dichter (bereit, Moskau zu erobern) hat Limonov in den 1980er Jahren in seiner Charkow-Trilogie literarisch aufbereitet.[16] Ab 1967 wohnt Limonov in Moskau und findet dort Anschluss an den Kreis der Dichter und Künstler um Oskar Rabin und Evgenij Kropovnickij im Moskauer Baracken-Vorort Lianozovo. Dieser Zirkel, dessen Anfänge in die Stalinzeit zurückreichen, war als Keimzelle der inoffiziellen Kultur in der Sowjetunion von enormer Bedeutung; als Gruppe oder Schule verstand man sich indes

15 Dieser Titel wurde von einem ausführlichen Artikel von Olga Matich über Limonov übernommen, auf den für einen noch umfassenderen Überblick verwiesen sei (Matich 2011).

16 Zusammengefasst und neu aufgelegt in Limonov 2005.

nicht.[17] Limonov ist bezeichnenderweise das erste (und nicht unbedingt ein zentrales) *Mitglied,* das einen Gruppenzusammenhang behauptet.[18] Aus dem Exil erfindet er für eine Pariser Veröffentlichung im Jahr 1977 den Namen „Gruppe ‚Konkret'"[19]. Limonovs Leben in New York, wohin es ihn und seine Frau Elena Ščapova verschlug, nachdem der KGB dem „Antisowjetschik" 1974 die Ausreise nahegelegt hatte, bildete den Stoff für seinen Kultroman *Ėto ja, Ėdička,* der wörtlich ins Englische übersetzt „It's me, Eddie" heißt und der in Deutschland, entsprechend der hiesigen Kultur des Verdachts, dass Autoren sich bei der Titelgebung nichts gedacht haben könnten, unter dem Titel *Fuck off, Amerika* erhältlich ist. Mit diesem Roman war die Roman-/Welt Limonovs geboren, und an ihrem Anfang war die narzisstische Krise, die Megalomanie des Ichs, und dessen Hilflosigkeit, wenn sich die Objektwelt als von ihm unabhängig erweist.[20] Von einem Dichter, der in Russland so viel gelte wie ein Gott[21], ist der *Held*[22] „Ėdička" (Koseform von Ėduard) zu einem Abräumkellner deklassiert. Seine Frau Elena betrügt und verlässt ihn schließlich, um sich als Model ungehindert hochschlafen zu können. Edička schwankt zwischen masochistischer Selbsterniedrigung, wenn er etwa, um zu masturbieren, sich die getragenen Slips der untreuen Ehefrau anzieht, und sadistischer Entwertung von Frauen, die ihm Elena, die nicht nur dichterisch, sondern auch mit einer „klassisch geformten Möse" begabt ist, doch nicht ersetzen können.[23] In einer Art melancholischer Introjektion des Idols effeminiert sich der Held zusehends, bis er sich in der legendären Schlussszene, in der ihn ein riesiger, obdachloser Schwarzer penetriert, so kokett wie Elena beim Sex verhält und meint, zu rein weiblichen Empfindungen gekommen zu sein. In der Sowjetunion, in der es, einem russischen Sprichwort nach, keinen Sex gab, musste der Roman in der Perestroika wie eine Bombe einschlagen. Seine Skandalösität lag wohl nicht nur in der Exotik der homoerotischen Szenen begründet, sondern auch in der aggressiven Emotionalität des moralisch defizitären, aber aufrichtig leidenden Helden. Es ist bezeichnend, dass gerade dieser Roman nicht mehr in Buchform erhältlich ist, während andere Romane Limonovs ständig neu aufgelegt werden.

17 Vgl. Kulakov 1999, 11 f.

18 Zuvor war lediglich im Künstlerverband von solch einer Gruppe die Rede gewesen, und zwar anlässlich des Ausschlusses von Kropovnickij nach der berühmten Abrechnung Chruščevs mit dem Formalismus in der Jubiläumsausstellung in der Manege (vgl. Kulakov 1999, 11).

19 Nekrasov 2002, 12.

20 Vgl. Smirnov 1994, 338 ff.

21 Vgl. Limonov 1993, 22.

22 Vgl. zu den Erscheinungsweisen des Helden bei Limonov Rogachevskii 2003, 29–36.

23 Limonov 2004, 46. Im Original wird die Unvergleichlichkeit von Elenas Geschlechtsorgan ausführlicher diskutiert: „[…] но Елена была слишком великолепна, правда, и все другое казалось бы мне убогим в сравнении с ее пипочкой" (Limonov 1982, 41).

Bei dem auf „Zügelung seiner weiblichen Nemesis“[24] bedachten Parteiführer (bis 2016) ist effeminierende Homoerotik ästhetischer Freude am (einem Frauen offenstehenden) Männerbund gewichen.

Wer *Ėto ja, Ėdička* aufmerksam liest, wird schon erste Anzeichen von Limonovs politischer Neuerfindung entdecken. Nicht nur besucht Limonovs Alter Ego Edička anarchistische Zirkel und fällt selbst dort durch radikale Apologien des Einsatzes von Gewalt auf. Er beschreibt auch die große Wirkung, die eine Marotte eines Emigrantenfreundes auf ihn hat. Der tapeziert sein Zimmer daumendick über und über mit den Bildern von *großen Menschen* – ein erster Vorgeschmack auf das verrückte, radikale Ballett auf den Seiten der Parteizeitschrift *Limonka,* wo in völliger Absehung von ideologischen Unverträglichkeiten Diktatoren, Revolutionäre, Massenmörder, Serienkiller und Avantgardisten porträtiert werden.[25] Anzuführen ist aber auch, dass der aus der Sowjetunion verjagte „Antisowjetschik“ Limonov (wie sein Held Edička) in einer Emigrantenzeitschrift einen nicht eigentlich skandalösen, sondern skandalös aufrichtigen Artikel über das harte Schicksal der sowjetischen Exilanten der „Dritten Welle“ publizierte, über Menschen, die sich nicht mit den Bedingungen der kapitalistischen Welt zurecht fänden und etwas ganz anderes erwartet hätten. Der unter dem Titel „Razočarovanie“ (1975; Desillusionierung) verfasste Artikel plädiert dafür, den Sowjetbürgern ein ausgewogeneres Bild vom Westen zu vermitteln. Nicht nur seines Habitus eines Provinzrowdys wegen, der in (funktional) erniedrigter Sprache, einem unreinen Pidgin-Russisch schrieb[26], sondern auch durch seine gezielten literarischen Ausfälle gegenüber den Märtyrerikonen Iosif Brodski und Boris Pasternak mauserte sich Limonov schnell zum Lieblingsfeind der antisowjetisch eingestellten russischen Intelligenzija[27].

Die Perestroika erlebt Limonov aus Paris, wo er, bescheiden genug, als professioneller Schriftsteller mit seiner zweiten Frau, der Nachtklubsängerin Natal’ja Medvedeva, lebt, die in einem seiner besten Romane, *Ukroščenie tigra v Pariže (Die Zähmung des Tigers in Paris)*[28] als wilde, schöne, begabte, exzessiv feiernde, emotional instabile Heldin den sich nach Ruhe sehnenden, professionellen Schriftsteller Limonov plagt. Limonov kann ab 1989 Kontakte zur französischen Rechten knüpfen, als ihn Jean-Edern Hallier ins Redaktionskolleg der Zeitschrift *L’Idiot international* einlädt, in dem kommunistische und neue rechte Autoren zusammenfanden. Dass Limonov bei seiner Rückkehr

24 Matich 2005, 747.
25 Siehe dazu Kap. 3.4.
26 Vgl. Matich 2005, 751.
27 Vgl. Rogachevskii 2003, 135 ff.
28 Limonov 2003g [1985].

nach Russland schnell in den „nationalpatriotischen“[29] Kreisen Fuß fasst, dürfte daran liegen, dass diese sich nach dem gescheiterten Putsch gegen Gorbačev neu aufzustellen versuchten und sich zunehmend mit westeuropäischen Rechtsradikalen vernetzten.[30] Mit seinem Kommentar zur Auflösung der Sowjetunion 1990/91 u.a. in der Zeitung *Sovetskaja Rossija* bekommt Limonov einen Fuß in die Tür der russischen Medienöffentlichkeit. Leitmotive seiner nun folgenden Kolumnen sind die Klage über den „Selbstmord“ des sowjetischen Imperiums, der Nachweis, Russland habe sich historisch auch nicht mehr zuschulden kommen lassen als der hegemoniale Westen sowie Dämpfer von Erwartungen, aus Russland könne ein Land nach westlichem Vorbild werden. Sein Buch *Disciplinarnyj sanatorij* (*Disziplinaranstalt,* 1988–1989) beklagt die „Verhaustierung“ des Menschen durch Machttechniken der „sanften Gewalt, wie sie Brežnevs Russland aus dem Westen übernommen hätte.

Seine persönliche Neugier für den Krieg befriedigt Limonov bei zahlreichen Besuchen in Gebieten bewaffneter Territorialkonflikte, die nach dem Untergang der UdSSR ausbrechen. In den Jugoslawienkriegen steht er auf serbischer Seite, zuerst als parteiischer Journalist, schließlich als eine Art VIP-Söldner.[31] Von 1990 bis 1993 hält sich Limonov zudem zunehmend häufig in Moskau auf, wo er an Demonstrationen gegen die Auflösung der UdSSR teilnimmt. Während der Verfassungskrise Ende September/Anfang Oktober 1993, als Präsident El’cin den Obersten Sowjet verfassungswidrig auflöst, ist er, wenngleich unbewaffnet, unter den nationalpatriotischen und kommunistischen Gefolgsleuten, die das belagerte Weiße Haus, den Sitz des Obersten Sowjets, verteidigen und außerdem versuchen, den Fernsehturm Ostankino zu stürmen; von ihnen wird eine unbekannte Anzahl, nebst unbeteiligten Schaulustigen, getötet werden.

Limonovs erste Schritte im politischen Feld erscheinen eher ungeschickt. Seine Liaison mit Vladimir Žirinovskij, der ihn 1992 in sein Schattenkabinett als Innenminister aufnimmt, wird für ihn zwar zum Sprungbrett in die Politik, bringt ihm aber auch viel Spott ein. Limonov erkennt recht spät, dass es sich bei Žirinovskij im Wesentlichen um ein vom Kreml installiertes Schreckgespenst handelt. Der Aufbau der Nationalbolschewistischen Partei, die ein Sammelbecken für Marginale jeglicher Couleur, links, rechts oder unbestimmt, sein sollte, gelingt Limonov dann weitaus besser. Am 8. September 1993 wird die Moskauer als erste Regionalgruppe beim Justizministerium registriert.

29 Gabowitsch greift in seiner Klassifizierung nationalistischer Ideologien und Kräfte auf diese Selbstbeschreibung zurück (2003). Der Begriff „nationalpatriotisch“ wird von mir häufig der Bezeichung „rotbraun“ vorgezogen, weil letztere von den von Gabowitsch herausgearbeiteten unterschiedlichen Kommunismusbildern absieht, die unter den Nationalisten verbreitet sind. Von der Berufung auf die stalinistische Nationalitätenpolitik bis hin zu Antikommunismus ist alles vertreten.

30 Vgl. Mathyl 2002a, 64.

31 Siehe dazu Kap. 3.9.

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

Als eigentlichen Geburtstag der Partei feiert Limonov jedoch den 28. November 1994, an dem die erste Nummer der *Limonka* erscheint.[32]

Limonov hat sicherlich Recht, wenn er in der *Limonka* das Herzstück seiner politischen Arbeit sieht. Für jede politische Bewegung kann die Bedeutung einer Zeitschrift als kollektiver Organisator nicht hoch genug eingeschätzt werden – dies sprach schon der von Limonov als Berufsrevolutionär verehrte Lenin in *Chto Delat? (Was tun?)* aus. Limonov selbst charakterisiert die *Limonka* als „radikale Jugendzeitschrift, sehr ungewöhnlich, lustig und böse“[33], und trotz der moralischen und politischen Abscheu, die man gegen die *Limonka* verspüren mag, muss man ihm wohl darin zustimmen, dass die *Limonka* einen Teil der nonkonformistischen Jugend anzusprechen vermochte, auch in der Provinz. Der Erfolg bei der Entwicklung einer nationalbolschewistischen Ästhetik mit hohem Wiedererkennungswert wäre in dieser Gründungsphase allerdings nicht möglich gewesen ohne die vielen Kontakte Limonovs zu Medien- und Kreativarbeitern und ohne das Ansehen, das er unter ihnen genoss. Limonovs Freund Jaroslav Mogutin kam auf den Namen der Zeitschrift: „Limonka“, das Diminutiv von „Limon“ (Zitrone), bezeichnet umgangssprachlich auch eine kleine Handgranate, die zum Logo der Zeitschrift avancierte.[34] Der Zeitschriftenname verweist freilich auch auf Limonov, der mit bürgerlichem Namen Savenko heißt.[35]

Der Grafiker der russischen Veröffentlichungen Limonovs im Verlag Glagol sei laut Limonov ganz unpolitisch gewesen. Er habe ihm die Flagge der NBP – Hammer und Sichel, beide schwarz in weißem Kreis vor rotem Hintergrund – sowie das Logo, das Titeldesign der *Limonka,* entworfen, ohne ein Honorar zu verlangen; aus reiner Neugier auf das nächste Abenteuer von Ėdička und verstanden als ein „vergnügliches Experi-

---

32 Für eine genauere Beschreibung der ersten Versuche Limonovs einer Etablierung in der rechten Szene in Moskau sowie den Verbindungen zur französichen Rechtens vgl. Lee 1997, 311–323. Lee formuliert auch eine kurze Geschichte der Ideologie des Nationalbolschewismus nach der Oktoberrevolution.

33 Limonov 2002d, 89: „радикальная молодёжная газета, очень необычная, весёлая и злая“.

34 Vgl. Limonov 2002d, 33.

35 Mogutin ist ein interessanter Fall. Er lebt heute als politischer Flüchtling und schwuler Künstler in New York und erzählt in den Medien, er sei in Russland für seine Publizistik zu homosexuellen Themen verfolgt worden. Dabei hatte er nicht etwa 1993 das Land verlassen, als man wegen einer freizügigen Publikation ein Strafverfahren gegen ihn eröffnete (vgl. Zapreščennoe iskusstvo 1993), sondern erst 1995 im Zusammenhang mit einem antitschetschenischen Hetzartikel, der auch Limonov in Schwierigkeiten brachte (vgl. Zapreščennoe iskusstvo 1995). Mogutin half Limonov gern, wahrscheinlich, aber vielleicht nicht nur, weil er Limonovs politische Ansichten teilte.

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

ment" („uvlekatel'nyj ėksperiment")[36]. So wurde das berüchtigte, totalitäre Parteiwappen „Hammer und Sichel in der Fahne Hitlers"[37] geboren.

Das neue Abenteuer wurde über die Jahre immer gefährlicher. Je spektakulärer die Aktionen, mit denen die NBP-Aktivisten Aufmerksamkeit erregten, desto härter sprangen Geheimdienst und Sicherheitskräfte mit ihnen um. Die erfolgreichste Aktion fand am 17. November 2000 statt, als drei Aktivisten den Turm der Peterskirche in Riga besetzten, um gegen die Gerichtsprozesse zu protestieren, in denen hochbetagte russische Partisanen, die im Zweiten Weltkrieg Nazikollaborateure getötet hatten, unter Anklage standen. Die Aktion von Limonovs Partei verärgerte den russischen Geheimdienst FSB ernsthaft, hatte dieser doch in Zusammenarbeit mit den lettischen Sicherheitskräften schon mehrmals das Eindringen von NBP-Aktivisten in lettisches Staatsgebiet verhindert.[38] Die NBP fand hier vielleicht das erste Mal ein konkretes nationalistisches Thema, das sie medial vereinnahmen und mit dem sie die russische Regierung unter Zugzwang setzen konnte.

Im April 2001 wird Limonov verhaftet. Ihm wird vorgeworfen, den illegalen Erwerb von Waffen in Auftrag gegeben zu haben, wobei die Transaktion wahrscheinlich vom FSB selbst angezettelt worden war. Bildung einer terroristischen Vereinigung, Vorbereitung eines Terroraktes sowie Aufruf zum Sturz der verfassungsmäßigen Ordnung der Russischen Föderation lauten die schwerwiegenderen Anklagepunkte, von denen er im Urteil (vier Jahre Freiheitsstrafe) jedoch freigesprochen wird. Seine, wegen guter Führung nur zweieinviertel Jahre dauernde Haft im Saratover Gefängnis beschert dem zähen Limonov die Solidarität weiter Teile der russischen Intelligenzija sowie eine schriftstellerisch äußerst produktive Phase.[39]

Sein 2004 erschienenes Buch *Po tjur'mam (Durch die Gefängnisse)* beschreibt lakonisch den Mikrokosmos des russischen Gefängnisses, das Limonov als Interpretationsfolie für die russische Gesellschaft nutzt.[40] Eigentlich hat erst der Gefängnisaufenthalt Limonov zu einer Oppositionsfigur gemacht, die bis zu einem gewissen Grad ernst genommen wird. Mit wachsender Popularität schwindet jedoch seine Radikalität, was in der NBP bis zu ihrem Verbot 2007 zu Spannungen und Abspaltungen führt. Limonov, nunmehr ein Kopf des Bündnisses oppositioneller Kräfte *Ein anderes Russland* hat Schwierigkeiten, sich zu positionieren: Der Kampf um Freiheitsrechte gegen eine autoritäre Regierung gefährdet seine Unterscheidbarkeit von den ungeliebten liberalen, westlich orientierten

36 Limonov 2002d, 34.
37 Mathyl 2000a.
38 Vgl. Limonov 2002d, 246 ff.
39 Siehe zum Prozess Kap. 3.6.
40 Siehe dazu Kap. 3.7.2.

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

Kräften; die Einforderung einer nationalen Interessenpolitik hingegen erweist sich als schwierig gegenüber Putins Regierung, die in dieser Hinsicht große Erfolge erzielt (Erhaltung des Schwarzmeerflottenhafens Sevastopol', Protektorat in/Besetzung von Teilen Georgiens). Emmanuel Carrère kommt in seiner viel beachteten Romanbiographie zu dem Ergebnis, dass Limonov und Putin einige Gemeinsamkeiten haben.[41] Der größte Unterschied ist, dass Letzterer es geschafft hat, die Macht zu ergreifen. Limonov bleibt

> nichts anderes übrig, als die für ihn so unpassende Rolle eines tugendhaften Oppositionellen zu spielen, der vor ehrlichen Leuten, die all das verkörpern, was er immer verachtete, Werte verteidigt, an die er nicht glaubt (Demokratie, Menschenrechte und all dieser Blödsinn).[42]

Und so ist es fast unnötig zu erwähnen, dass mit dem verleugneten Kriegseintritt Russlands im ukrainischen Bürgerkrieg jeglicher Absetzungsbewegung der Ultranationalisten vom starken Mann im Kreml endgültig rein rhetorischer Charakter zukommt. Viele der ehemaligen NBP-Anhänger verdanken Limonovs Gegenspieler nunmehr ihre ersten militärischen Abenteuer direkt vor der Haustür.

3.2 Konzepte für eine widersprüchliche Ästhetik

3.2.1 Konzeptualisierungsschwierigkeiten in der Sekundärliteratur

Limonov, der die produktivste Phase seiner schriftstellerischen Karriere in Paris, der von ihm heiß geliebten Welthauptstadt des 19. Jahrhunderts verbracht hat, betont, dass der moderne Ästhetizismus nicht zufällig dort entstanden sei, im rückständigen Russland wäre die Literatur ja erst von Majakovskij revolutioniert worden.[43] 1977 habe er mit *Dnevnik neudačnika (Tagebuch eines Taugenichts)* seine eigenen „Blumen des Bösen" geschrieben und noch heute würde er dem „Programm dieses göttlich eingegebenen Buches"[44] folgen. Wenn man sich nun vor Augen hält, dass schon Ėdička, das literarische Alter Ego Limonovs in seinem Kultbuch *Ėto ja, Ėdička,* seine trotzkistischen Bekanntschaften mit der Frage provoziert, wann man denn endlich aufhören würde zu quatschen und anfangen zu schießen[45] – wenn also eine Kontinuität im Habitus Limo-

41 Vgl. Carrère 2012, 406 f.
42 Ebd.
43 Rogachevskii (2003, 73–118) widmete das dritte Kapitel seiner Monographie der doppelgängerhaften Verkörperung Majakovskijs durch Limonov.
44 Limonov 2003f, 22: „программу этой книги нашептанной мне свыше".
45 Vgl. Limonov 1993, 205.

https://doi.org/10.7788/9783412508364

novs und seinen Selbstinszenierungstechniken gegeben ist, was liegt dann näher, als in seiner radikalen politischen Tätigkeit lediglich eine auf die Spitze getriebene ästhetische Subjektivität zu erblicken. Dieser Verdacht durchzieht die Sekundärliteratur und treibt die Interpreten regelmäßig in Selbstwidersprüche. In der Tat ist es ja auch schwierig, das Ästhetische und das Politische voneinander abzugrenzen, besteht zwischen ihnen doch kein Gegensatz, sondern lediglich ein gewisses Spannungsverhältnis. In keinem ernsthaften Text findet sich inzwischen noch die Behauptung, man habe es im Falle der Tätigkeit des hier kommentierten Schriftstellers, der eine recht erfolgreiche außerparlamentarische Partei bzw. Jugendbewegung gründete,[46] und der zudem – wobei nicht beweisbar ist, dass er tötete – in verschiedenen bewaffneten Konflikten und Kriegen der 1990er Jahre zur Waffe griff, lediglich mit Kunst zu tun. Die Schwierigkeiten bei der Bewertung von Limonovs Aktivität rühren aus einem schwelenden Hintergrund her, dem Grundsatzstreit, inwieweit die Avantgarden die totalitären Ästhetiken vorbereiteten bzw. wie bruchlos sie in ihnen aufgingen. Auf die Analogie zwischen Limonovs Selbstinszenierung und skandalösen Sprechakten von Avantgardisten hat Olga Matich schon hingewiesen.[47] Zweifelsohne stellen einige Avantgardisten wichtige Referenzgestalten für Limonov dar: Breton mit seiner Erklärung, die „einfachste surrealistische Handlung" sei, mit Revolvern „blindlings soviel wie möglich in die Menge zu schießen" und Majakovskij mit seinen Versen „Still, ihr Redner!/ Du/ hast das Wort/ rede, Genosse Mauser".[48] Matich vermerkt aber auch, dass Limonov deutlich über den symbolischen Gewaltakt hinausgeht. Hierin besteht das eigentliche Problem. Genauso wie es im Fall vieler russischer Avantgardisten falsch ist, sie als Vorreiter totalitären Terrors zu sehen, so ist es im Fall von Limonov eine Verzerrung, lediglich von transgressiven Kunststrategien zu sprechen. Der hier implizierte Irrtum ist komplementär zu jenem derer, für die Boris Groys steht – die russische Kunstavantgarde sei der Vorreiter des „Gesamtkunstwerks Stalin". Die genannten Irrtümer sind komplementär aufgrund der Voraussetzung, die sie teilen: den „absichtsvollen Verzicht auf eben jene Differenz zwischen blutiger Realität und zeichenhafter Kunstwelt"[49]. Im Überblick soll hier vermittelt werden, wie Publizistik, Literatur- und Politikwissenschaft mit dem dargelegten Problem im Fall des Phänomens Limonov umgegangen sind.

---

46 Rogachevkii hat Zahlen zusammengestellt: demnach bestand die NBP in der ersten Jahreshälfte 1995 lediglich aus 500 Mitgliedern, Mitte 1998 hatte sie 5000 bis 6000 Mitglieder und Ende 2001 – also nach Limonovs Verhaftung – knapp 9000, wobei die letzte Zahl aus der Tagespresse und somit mit Vorsicht zu behandeln ist (2003, 2).

47 Vgl. Matich 2011, 210.

48 Breton 2005, 392; Majakovskij 1980, 61. – Majakovskij 1956, 23: „Тише, ораторы!/ Ваше/ слово,/ товарищ маузер."

49 Hansen-Löve 1995, 83.

Die einzige umfassende Monographie zum postsowjetischen Limonov, Aleksandr Čancevs *Bunt krasoty,* zeigt sich trotz vieler hervorragender Beobachtungen zum Spannungsverhältnis von Politik und Ästhetik recht unentschieden.[50] Limonovs Ästhetik mit der von Yukio Mishima, einem seiner Vorbilder vergleichend, hält Čancev fest:

> […] der Faschismus Mishimas und Limonovs – das ist keine reale politische Bewegung, sondern vielmehr eine gewisse Kulturerscheinungen, die dem Dadaismus oder dem Surrealismus der radikalsten Schattierung verwandt ist – es ist das, was seinerzeit Marinetti und andere Futuristen gereizt hat.
>
> […] Фашизм Мисимы и Лимонова – это не реальное политическое движение, а, скорее, некое явление в культуре, сродни, например, дадаизму или сюрреализму наиболее радикального толка, то, что привлекало в свое время того же Маринетти и других Футуристов.[51]

Diese apodiktische Abgrenzung des ästhetischen Faschismus vom richtigen begründet Čancev nicht überzeugend. Er verweist auf Philippe Lacoue-Labarthes und Jean-Luc Nancys Aufsatz *Der Nazi-Mythos*, der Benjamins These des Faschismus als „Ästhetisierung der Politik" kritisch weiterentwickelt. Für die beiden Philosophen stimmen Kunstwerk und Mythos darin überein, dass sie Instrumente einer mimetischen Identifizierung sind: „Der Nazi-Mythos […] ist die Konstruktion, die Bildung und die Produktion des deutschen Volkes im, durch und als ein Kunstwerk"[52]. Analysiert wird der Nazi-Mythos dabei anhand von Alfred Rosenbergs *Der Mythus des 20. Jahrhunderts* und Adolf Hitlers *Mein Kampf.* Man stellt also fest, dass die beiden Letzteren, leider, gerade weil sie Politik ästhetisiert haben, Geschichte geschrieben haben, politische, und somit ist Čancevs Hinweis auf den Aufsatz von Lacoue-Labarthe/Nancy über den Nazi-Mythos gerade kein Beleg für seine These, dass Mishimas und Limonovs Faschismus „keine reale politische Bewegung" darstelle. Čancev hat recht, dass Lacoue-Labarthe/Nancy Benjamins Gegenüberstellung von (faschistischer) Ästhetisierung von Politik und Politisierung von Kunst relativieren.[53] Ihnen geht es jedoch nicht um einen Begriff von „ästhetischem

50 Rogachevskii muss an dieser Stelle nicht berücksichtigt werden, weil seine hervorragende literaturhistorische Studie, die hauptsächlich den Exil-Schriftsteller Limonov behandelt, „no intention whatsoever of making any contribution to literary theory" (2003, 5) hat. Für eine bündige Biographie im journalistischen Stil siehe indes Zagrebel'nyj 2010.

51 Čancev 2009, 163.

52 Lacoue-Labarthe/Nancy 1997, 179.

53 Siehe zu dieser Opposition bei Benjamin das Kap. 3.2.2. Auch Umberto Ecos Begriff des „Urfaschismus", den Čancev neben vielen anderen Faschismusbegriffen referiert und anwendet (Eco 2008),

Faschismus“ (im Unterschied zu einem politischen). Čancevs These erscheint in ihrem deskriptiven Gehalt eigentlich eher dem Begriff „Proto-fascism“ annäherbar, den der Faschismusforscher Robert Griffin für Kreise verwendet, die zu elitär, nicht hinreichend populistisch und aktionsorientiert sind, um eine an Machtergreifung orientierte Bewegung zu organisieren.[54] Um dieses Phänomen aber geht es nicht bei Benjamin, und eigentlich passt „Proto-fascism“ auch nicht recht auf Limonov, der durchaus Populist und Mann der Tat ist.

Orlova präsentiert mit ihrer Dissertation in gewisser Weise eine Gegenposition zu Čancevs Analyse des ästhetischen Faschismus, indem sie Limonovs transgressive Strategie verurteilt. Sie sieht die Kontinuität im literarischen und publizistischen Werk Limonovs in einem „infantil-narzisstischen Egozentrismus“ („infantil'nyj-narcissičeskij ėgocentrizm“), der in der Publizistik seine literarische Reflexivität verliere und paranoide Züge annehme. Dem Avantgardisten könne die Gesellschaft Einhalt gebieten, wenn er jenseits des Werks im Leben zum Demiurgen würde – schließlich wäre auch Hitler ein Künstler gewesen, aber leider nicht geblieben.[55] Orlova entwirft eine interessante Ätiologie des faschistoiden Parteiführers, ausgehend von den Schriften des exhibitionistischen und narzisstischen Schriftstellers; ihre individualpsychologische Sichtweise reduziert das Phänomen jedoch zu sehr auf die Psychopathologie einer Einzelperson.

Methodisch luzid ist der in vielem bahnbrechende Aufsatz von Olga Matich, „Poetik der Verärgerung“. Das literarische und politische Leben Limonovs erscheint hier als „megalomane Form autobiographischer Mythenbildung“. Limonov konstruiere ein „lyrisches Ich“, das, indem es vor unseren Augen seine fortdauernde narzisstische Krise ausagiert und bearbeitet, ein Reizmittel für den Leser und den Autor darstellt und insbesondere die literarischen, moralischen und politischen Werte der Intelligenzija, die ihm mit Hass und Faszination zusehe, herausfordert. Matich vollzieht in ihrer Analyse eine methodische Epoché: Sie wolle nicht über „seine Politik und seine Taten, die allesamt unzweifelhaft empörend sind“, urteilen, nicht über seine „Schuld oder Unschuld in der wirklichen Welt oder die realen Auswirkungen seiner Schriften“.[56]

Sowohl Čancev als auch Matich betrachten Limonov also vorwiegend von der Warte der Ästhetik aus, Ersterer eher methodisch unreflektiert, Letztere methodenbewusst und vorsichtig. Für die Politikwissenschaft stellt sich vieles anders dar. In Markus Mathyls Forschungen – insgesamt freilich eher auf den Mitgründer und zeitweiligen Chefideo-

weist nicht in diese Richtung; schließlich sind doch Politik und Kunst gerade in einer Figur wie Gabriele D'Annunzio noch unauflöslicher verstrickt als im Nationalssozialismus.

54 Griffin 1991, 50 f.

55 Orlova 2004, 145, 107 und 148.

56 Matich 2005, 738, 742 und 756.

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

logen der NBP Aleksandr Dugin konzentriert – stand klar das ideologische Projekt des Nationalbolscheswismus im Mittelpunkt. Mathyl skizzierte in seinen Aufsätzen die an den gescheiterten Putsch gegen Gorbačev anschließende Neuaufstellung der Reformgegner, die versuchten eine breite Allianz von kommunistischen über monarchistische bis hin zu faschistischen Kräften zu schmieden, mit dem Nationalbolschewismus und einem gegen den Westen/die Vereinigten Staaten und die Globalisierung gerichteten Eurasismus als ideologischer Klammer.

Viele der Limonov vorgeworfenen ideologischen Ungereimtheiten – etwa die Verbindung von nationalsozialistischen und stalinistischen Versatzstücken (in einem Land, in dem sich der nachhaltige Ruhm des „Generalissimus" darauf stützt, dass seine Armeen die Nazis besiegten) – können den Literaturwissenschaftler dazu verleiten, Limonovs Projekt von vornherein als unernste Kunstpartei anzusehen. Der politikwissenschaftliche Blick erscheint hier als ein notwendiges Korrektiv, indem er den taktischen Nutzen erkennen kann. Für Mathyl war der „Neo-Nationalbolschewismus" ein von langer Hand geplantes ideologisches und durchaus erfolgreiches ideologisches Projekt,[57] das in den 1990er Jahren durch die gezielte Einbindung prominenter Figuren der Kunst sowie der Protest- und Jugendkultur kulturelle Hegemonie anstrebte und dem es so bis Ende der 1990er Jahre gelang, antifaschistischen Widerstand zu neutralisieren.[58] Dies alles ist sehr instruktiv, wobei Mathyl nicht vorzuwerfen ist, dass er gar nicht die hier interessierende, spezifisch kulturwissenschaftliche Frage nach politischen Positionierungen in kulturellen Feldern aufgreifen und so nicht die Mikrostrukturen und Wirkungsmuster von Texten, Aktionen und anderen Artefakten fokussieren würde. Mathyls Ausführungen erscheinen für diese Arbeit in der Tat besonders interessant, wenn er gelegentlich (etwa am Beispiel des Punk-Idols und prominenten NBP-Mitglieds Egor Letov) die Ideologie als Erklärungsmodell relativiert und untersucht, wie konkrete Änderungen der Produktions- und Lebensbedingungen der Kulturschaffenden in der Transformationsperiode einen Anstoß für eine faschistoide Reinkarnation gaben.

Dies gehört in einen weiteren Fragehorizont, den Matichs Aufsatz im Rahmen der Post-Communist Studies anreißt, wenn sie schreibt, Limonov habe „Boris Groys' stalinistisches Gesamtkunstwerk"[59] privatisiert. Diese Formulierung könnte suggerie-

57 Eine systematische Unterscheidung von echten politischen Bewegungen/Parteien, die sich in die politische Landschaft einfügen, und kontrakulturellen Bewegungen, findet Umland (2006b, 237) bei Mathyl (2000): Zurückweisung des sowjetischen wie des westlichen Gesellschaftsentwurfs; Protest mit antisystemischem, teilweise antipolitischem Charakter; Verbindung von gesellschaftlich entfremdeten Elementen aus Kunst und Kultur. Ich konnte diesen Merkmalskatalog bei Mathyl indes nicht finden.

58 Vgl. Mathyl 2002 und 2002a.

59 Matich 2005, 757.

ren, dass der unaufhaltsame Aufstieg des Ėduard Savenko, der zahlreiche, von Matich beschriebene Rollenwechsel und Neuerfindungen erforderte, mittlerweile unter den Bedingungen des hochkommerzialisierten russischen Kulturbetriebs stattfindet. Einen solchen Zusammenhang haben insbesondere linke Kritiker Limonovs hervorgehoben. Der Dichter und Publizist Dmitrij Golynko etwa, der bei der Interpretation der anarchistischen und neoimperialen Mythen der russischen Gegenwartsliteratur jedoch auch auf Nancys/Lacoue-Labarthe theoretischen Ansatz zurückgreift, hält fest:

> Man wird wohl festhalten können, dass es eben Limonov ist, der die Imagepolitik des Schriftstellers zu ihrer formalen Vollendung geführt hat: der eines Schriftstellers, der sich mit politischen Ansichten verschiedenster Couleur und Schattierung zu schmücken vermag und gerade deshalb der erfolgreichste Manager seiner selbst ist.

> Пожалуй, именно Лимонов довел до формального совершенства имиджевую политику писателя, который умеет щеголять политическими взглядами самых разных цветов и оттенков и именно благодаря этому является успешнейшим менеджером самого себя.[60]

Dabei würden literarischer Skandalismus *(ėpataž)* und antistaatliche Opposition letztlich einem zuhöchst exzentrischen, literarischen Projekt dienen, nicht einem staatlichen. Ähnlich äußert sich auch der Dichter, Übersetzer und Verleger Kirill Medvedev. Limonov ist für ihn das stärkste der post-postmodernen individuellen Projekte, die mit höchst emotionaler Aufrichtigkeit bewegen und ihren Warencharakter verleugnen.[61] Limonov steht eben für beides: Antikapitalismus und Glamour,[62] sowohl für Authentizität als auch den massenmedialen „Starkultus" – „jenen Zauber der Persönlichkeit, der schon längst nur noch im fauligen Zauber ihres Warencharakters besteht"[63]. Indes sollte die Frage nach der Ware Limonov hier offengehalten werden. Sowohl Golynko als auch Medvedev gestehen Limonov seine Besonderheit zu. Für Ersteren hat Limonov eine konsequente ästhetische Position, die ihn zumindest von B-Ware unterscheidet. Letzterer schätzt(e) Limonov als einen der wenigen erstrangigen Schriftsteller, die sich nicht mit den Machthabern arrangiert haben, sondern mit dem Kopf gegen die Wand rennen.[64]

60 Golynko-Vol'fson 2003.
61 Medvedev 2007d, 144 f.
62 Vgl. Matich 2011, 209. – Vgl. besonders Limonovs Buch *Deti glamurnogo raja* über „Mode, Stil und Reisen" (2008).
63 Benjamin 1978b, 492.
64 Medvedev 2007f., 29.

Die Akzentsetzungen der linken Kritiker (Golynko, Medvedev) machen eine weitere Schwierigkeit deutlich. Es ist dies die oben schon im Hinblick auf die Gesellschaft des Spektakels angedeutete Schwierigkeit, dass für den passiven Betrachter der medial vermittelten Inszenierung von Politik die tatsächlichen Funktionsmechanismen des Machtfelds verborgen bleiben. Ähnlich wie in den Worten Debords der Küchenchef zum Philosophen wird, wird der Skandalschriftsteller zum politischen Führer. Man wird wohl die Unmittelbarkeit bezweifeln, mit der sich für Benjamin der Diktator – analog zum Spitzensportler und Schauspieler – aus seiner Leistung in den „Spezialaufgaben" der „Ausstellung des (politischen) Menschen vor [der] Aufnahmeapparatur" ergibt[65], dennoch ist diese Eignung bzw. Bereitschaft zur Mitwirkung an der Produktion der Schauseite der Politik – der Medien –, die zumal in Russland dem Zuschauer ihren innersten Mechanismus mehr verbirgt als darstellt, ein wichtiges Leistungskriterium. Limonov wie Putin – beide begnadete *showmen* – trennt allerdings die Macht, die Putin im Gegensatz zu Limonov besitzt. Der traditionsreiche Fragehorizont nach der Avantgarde, deren eventuelle Komplizenschaft mit Propaganda und Massenkultur, reicht vielleicht nicht mehr aus. In der Phase eines fortgeschrittenen *consumer capitalism,* in der die von der gesellschaftlichen Position, insbesondere der Klassenzugehörigkeit determinierten politischen Subjektivierungs- und Handlungsmuster verblasst sind, ist das Politische zu einem Sortiment *consumer choices* geworden, über das persönlicher Geschmack und Lifestyle definiert werden. Dabei soll nicht impliziert werden, dass der politische Geschmack sich von der sozialen Stellung ablöst; als Distinktionsmechanismus wird der politische Geschmack den sozialen Raum auch hier weiter auf die eine oder andere Weise abbilden. Man sollte sich jedoch vor Augen halten, dass das Bekenntnis zu einer Ideologie oder einer Partei oder gar das Engagement dafür sich vor dem Hintergrund einer allgemeinen Entpolitisierung der Bevölkerung abspielt. Denn wie Kenneth Roberts argumentiert hat, ist insbesondere die Jugend Osteuropas eine Avantgarde der Entpolitisierung,[66] und das politische Engagement, das sich dieser Entpolitisierung entgegenstellt, bleibt von den

---

65 Benjamin 1978c, 369. Hinzufügung der runden Klammern durch den Verfasser (M.M.).

66 Man muss bedenken, dass Protestbewegungen und Kunst-Aktivismus Konjunktur haben, indes nicht unbedingt weite Teile der Bevölkerung erfassen. Die Jugend in Osteuropa verhält sich, so Roberts, eher „pragmatisch": unzureichend in den Arbeitsmarkt integriert, sich von einer prekären Beschäftigung zur nächsten hangelnd, hält sie dennoch am Traum des Aufstiegs in das oft euphemistisch „Mittelklasse" genannte Stratum gut verdienender *professionals* fest, das aus strukturellen Gründen nur einen Bruchteil von ihnen aufnehmen wird. Roberts nennt die Mittelklasse daher auch eine „Fata Morgana" (Robert 2009, 162), der die in der Provinz gestrandeten Jugendlichen auf besonders aussichtslose Weise hinterherrennen. Roberts hat die Beobachtung gemacht, dass das klassische anthropologische Schema, auf das oben auch referiert wurde – nach dem die Jungen radikal, die Alten pragmatisch sind –, sich eigentlich umgedreht hat. Auf jeden Möchtegern-Revolutionär kommen wohl neun Möchtegern-*executives.*

https://doi.org/10.7788/9783412508364

Voraussetzungen der Entpolitisierung sicher nicht unberührt.[67] Diese bestehen darin, dass es wenige Möglichkeiten gibt, Unzufriedenheitsbekundungen und *konkrete* Interessen in den politischen Prozess wirkungsvoll einzuspeisen, sodass selbst die Fähigkeit zur Artikulation von konkreten politischen Interessen auf Dauer verloren geht. Da die vorwiegend prekäre soziale Situation von Jugendlichen in Russland weniger konkrete politische Handlungsmöglichkeiten bereitstellt, führt dies zu politischen Betätigungen, die eher „spasmodisch" („spasmodic") als „beständig" („sustained") zu nennen sind.[68] Selbst wenn die Tätigkeit – etwa in der NBP – aber beständig ist, so lautet die Frage, ob die vertretenen Ideologien oder Konglomerate von Ideologemen ein realistisches Erkennen der gesellschaftlichen Mechanismen und der eigenen Position in der Gesellschaft fördern, ob sie konkrete Handlungsspielräume eröffnen, oder ob lediglich ein subkultureller Verhaltenscode eingeübt wird, welcher nur der Distinktion dient.

Den interessantesten Ansatz, die Attraktivität der NBP für bestimmte soziale Gruppen aus ihrem „politischen Stil" („političeskij stil") heraus zu erklären, lieferte Michail Sokolov. Der Soziologe an der Europäischen Universität Petersburg hebt die ideologische Heterogenität der NBP hervor sowie den seit 2000 (also nach dem Machtantritt Putins) in den Mittelpunkt rückenden Widerspruch zwischen dem Eintreten ihrer Aktivisten für Bürgerrechte und gegen den Polizeistaat auf der einen Seite, und ihrer positiven Bezugnahme auf den stalinistischen Terror auf der anderen. Er bezeichnet die *direct actions (akcii prjamogo dejstvija),* insbesondere die Besetzung symbolisch hochbesetzter, nicht für politische Kundgebungen bestimmter Räume als entscheidendes Stilmerkmal der Partei. In der Tat erscheine die NBP hierin einzigartig unter den nationalistischen Gruppierungen. Die Russische Nationale Einheit (RNE) etwa – die zeitweisen Bündnispartner der NBP und größte nationalistische Gruppierung in Russland – weise keine derartige Aktivität auf, vielmehr sei hier das entscheidende Stilmerkmal die Stilisierung zu einer paramilitärischen Bürgerwehr, die Ordnung schaffen könnte; so hatten die Verbündeten eigentlich keine Grundlage für gemeinsame Aktivitäten.[69] Sokolov erklärt den Unterschied der Gruppierungen im Rückgriff auf Bourdieus Soziologie damit, dass sich in den Gruppierungen unterschiedliche Kapitalsorten akkumulierten. Während die RNE von (ehemaligen) Armeeangehörigen und anderen Sicherheitsberufen („silovyj kapital"/„Gewaltkapital") dominiert würde, konzentriere sich in der NBP, die stark von Studenten, jungen Professionellen und einer Großstadtbohème geprägt sei, kulturelles Kapital (insbesondere autodidaktisch erworbenes, nicht durch Bildungsinstitutionen

67 Robert 2009, 171.
68 Ebd.
69 Sokolov 2006, 140 und 142.

konsekriertes).[70] Das politische Feld zeichne aus, dass hier besonders gut verschiedene Kapitalsorten in politisches Kapital ein- und wieder zurückgetauscht werden könnten. Limonov rekrutiere seine Anhänger durch die Betonung des kulturell avantgardistischen Stils der Partei, für die paradigmatisch jene theatralische Form der *direct action* stehe. Nicht Programme prägten den Stil der Partei, sondern die Verehrung der „großen Menschen". Limonov selbst blicke auf sein Leben als Kunstwerk zurück und distinguiere sich so gegenüber den anderen, den vermeintlich stillosen und spießigen grauen Mäusen im politischen Feld.[71] Sokolov nennt diese Strategie auch mit dem Begriff Benjamins eine „Ästhetisierung von Politik". Es gäbe dabei rationale Gründe für soziale Akteure mit kulturellen Ambitionen in die NBP einzutreten. Der Eintritt erlaube die Vermehrung des symbolischen Kapitals (d.h. auch soziale Vernetzung), und dieses könne wiederum auf anderen Feldern investiert werden.

Sokolovs Analyse ist äußerst erhellend, insofern sie deutlich macht, dass das (zeitweilige) Sich-Einlassen mit einer Gruppierung wie der NBP als eine riskante (weil polarisierende, potenziell stigmatisierende) Investition angesehen werden kann,die auch im Hinblick auf andere Felder (Kunst, Literatur, Journalismus) getätigt wird.[72] Weiterhin relativiert Sokolov die Bedeutung der Ideologie der NBP; sie ist als relational, in Relation zum Herrschaftssystem, zu betrachten. Mit dem Rechtsruck der Kremlpolitik Ende der 1990er Jahre entstand (verstärkt durch den Druck, der von der repressiven Exekutive ausging) ein Anreiz für rechte Intellektuelle, die Seiten zu wechseln und staatstragend zu werden; wie es Aleksandr Dugin vorführte.[73] Für das politische Feld ist ein struktureller Gegensatz von kulturellem und ökonomischem Kapital (links-rechts) prägend. Mit der nationalistischen Renaissance unter Putin wurde die Bewegung zwangsläufig der Neuen Linken entgegen geschoben (antiautoritär und antikapitalistisch), auch wenn

70 Vgl. ebd., 153, 156.

71 Vgl. ebd., 147 f.

72 Dass eine solche Investition als riskant einzuschätzen ist, erkennt man, wenn man die konkreten Karrierechancen vergleicht, die sich nach Sokolov Mitgliedern der RNE geboten hätten. Die Akkumulierung von Gewaltkapital in der Politik ermöglichte ihren Mitgliedern nebenher den Aufbau *ökonomischer* Unternehmen: Fitnessklubs, Kampfsportzentren, Sicherheitsfirmen und mafiöse Banden (vgl. Sokolov 2006a, 157)

73 Vgl. ebd., 160. Was die RNE anbelangte, so war für viele Mitglieder die Besetzung des höchsten Staatsamts mit einem KGB-Offizier sowieso die Erfüllung der wildesten Träume. Sokolov zitiert ein Mitglied folgendermaßen: „Putin kruče Barkašova" (Sokolov 2006a, 160: Putin ist härter drauf als Barkašov – der Führer der RNE Aleksandr Barkašov). Der Kurs des „silovoj capital" erhöhte sich merklich während des Elitenwechsels im Jahr 2000: „Time spent working in the security services became a trump card for obtaing jobs with the government and influence in the private sector." (Kagarlickij 2002, 270).

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

autoritäre Denkmuster in der Partei tief verankert waren oder zumindest eine große Trägheit aufwiesen.[74]

Nicht befriedigend erscheint in Sokolovs Ansatz indes die Einbindung von Benjamins Theorie der „Ästhetisierung von Politik". Sokolov hat sicherlich recht, dass das politische Feld sich vor den anderen sozialen Feldern darin auszeichnet, dass hier alle möglichen Kapitalsorten eingetauscht werden können, dies zum Teil schon, weil hier dem öffentlichen Bekanntheitsgrad einer Person für sich genommen schon großer Wert zukommt. Das politische Feld hat jedoch nicht zu unterschätzende Erfordernisse in Hinblick auf einen gemäßen Habitus[75]; es erfordert die Fähigkeit, „Ideen wie Gruppen zu manipulieren" und es gehorcht der „Logik der Eroberung der Macht […], das heißt der Mobilisierung der größten Zahl"[76]. Die avantgardistischen Gruppen im politischen Feld bezahlen ihre Übertragung der Regeln des intellektuellen auf das politische Feld – ihre Betonung persönlicher intellektueller und ethischer Qualifikationen und ihr Insistieren auf die „puristischen und radikalen Traditionen (der ‚permanenten Revolution', der ‚Diktatur des Proletariats' etc.)"[77] – mit einer fehlenden Basis und ihrer politischen Bedeutungslosigkeit. Dasselbe gilt sicherlich für Avantgardekünstler, die im Gewande des Politikers lediglich ästhetische Distinktionsakte – im krassesten Falle rein dem ästhetischen Genuss dienende Provokationen – praktizieren, womit sie lediglich bei einer ähnlich ästhetizistisch gearteten Anhängerschaft Anklang finden. Benjamin analysierte mit dem Nationalsozialismus eine Massenbewegung. Er betrachtete unter dem Schlagwort der „Ästhetisierung von Politik" Verfahren, die der Masse eine Aura, ein Bild ihrer selbst als Kunstwerk, ein mythisches Bild, vermitteln. Es ist daher zumindest von einem Spannungsverhältnis zwischen jener Praxis der Distinktion, die in der Folge immer wieder „Ästhetizismus" genannt werden wird, und der Ästhetisierung von Politik auszugehen. Radka Bzonkova, die in einem kurzen Artikel vor allem am Kult um Limonov– also am *Führerkult* – in der NBP die Ästhetisierung von Politik in der Praxis der Partei festmachen will (2013), hält auch den mit diesem Interpretationsansatz im Widerstreit stehenden Umstand fest, dass Limonov seine Anhänger nicht ideologisch eint und willfährig macht, sondern zu Verschiedenartigkeit und Kreativität anhält.

74 Vgl. ebd., 161 ff.
75 Vgl. Bourdieu 2010b, 50 ff.
76 Ebd., 60.
77 Ebd., 70.

3.2.2 Ästhetisierung von Politik vs. Politisierung der Kunst – mythische Gewalt – Selbsterkenntnis der Massen

Bei Čancevs Vorgehen, Limonov mit faschisierenden, avantgardistischen Kulturschaffenden zu vergleichen und so seine eigentlich kulturelle bzw. ästhetische Ausrichtung aufzuweisen, besteht das kleinere Problem darin, dass Limonovs primärer Ausstoss mittlerweile nicht mehr in Romanen und Gedichten, sondern in politischen Interviews erfolgt.[78] Ich würde gar nicht bestreiten, dass Čancev tendenziell recht hat, wenn er Limonovs Faschismus und erst recht den ganzen Radikalismus in der russischen Literatur, der sich in seinem Gravitationsfeld ansammelte, nur ästhetisch und simulakrenhaft nennt.[79] Der Literaturwissenschaftler weicht jedoch dem eigentlichen theoretischen Problem aus (und zeigt dies dabei nicht wie Matich an). Zum einen konzentriert sich Čancev von vornherein auf Limonovs literarisches Schreiben (nicht etwa auf den Stil seiner Partei), zum anderen aber – und dies ist das gravierendere Problem, – setzt Čancevs Ansatz eine Differenzierung zwischen politischem und kulturellem Feld voraus, die in der Ästhetisierung von Politik, wie Benjamin sie skizziert hat, hinfällig wird. Dieser schert im letzten Abschnitt seines Kunstwerkaufsatzes über die „Ästhetisierung des politischen Lebens" künstlerische und politische Vertreter des Faschismus geradezu über einen Kamm: „Mit D'Annunzio hat die Decadence in die Politik ihren Einzug gehalten, mit Marinetti der Futurismus und mit Hitler die Schwabinger Tradition."[80] Bekanntlich bestimmt Benjamin im Kunstwerkaufsatz als Fluchtlinie der Ästhetisierung der Politik die des Krieges. Die faschistische Verherrlichung des Krieges als „schön" ist die maximale Selbstentfremdung des Menschen, weil dieser seine „eigene Vernichtung als ästhetischen Genuss ersten Ranges erlebt"[81]. In Benjamins berühmter Schlussformel wird der „Ästhetisierung der Politik" die „Politisierung der Kunst" entgegengestellt: „So steht es um die Ästhetisierung der Politik, welche der Faschismus betreibt. Der Kommunismus antwortet ihm mit der Politisierung der Kunst."[82]

---

78 Die elektronischen Werkausgaben von Limonov, die man im Internet herunterladen kann, enthalten viele Tausend Seiten mit Transkriptionen von Interviews und Gesprächsrunden mit ihm. Viele von ihnen datieren noch aus der Zeit vor seiner Etablierung in der politischen Öffentlichkeit, und auch heute noch äußert sich Limonov zu seinen (oft vorwiegend) literarischen Werken oder kulturellen Themen. Doch seine Stellungnahmen zum politischen Tagesgeschäft generieren inzwischen den meisten Text.

79 Vgl. Čancev 2009, 183 ff.

80 Benjamin 1978c, 382.

81 Ebd., 384.

82 Ebd.

Lacoue-Labarthe und Nancy haben die Schlussformel kritisiert, indem sie Ästhetisierung von Politik im Hinblick auf das Konzept des Gesamtkunstwerks bei Richard Wagner lesen, dessen Vision sie wiederum mit der „Vereinigung […] der Polis im tragischen Ritual" vergleichen.

> Man versteht hieraus vielleicht besser, warum der Nationalsozialismus nicht einfach, wie Benjamin es ausdrückte, eine „Ästhetisierung der Politik" darstellte (auf die es ausreichend gewesen wäre, nach Art von Brecht durch eine „Politisierung der Kunst" zu antworten: denn auch diese kann ein Totalitarismus vollkommen übernehmen). Sondern eine Verschmelzung von Politik und Kunst, *der Produktion des Politischen als Kunstwerk*.[83]

Lacoue-Labarthe und Nancy führen in ihrem Aufsatz eine interessante Operation durch: Sie orientieren die Formel der Ästhetisierung der Politik auf den Mythos hin (auch bei Benjamin ein wichtiger Begriff) und stellen fest, dass der Kern dieser Ästhetisierung eine Form der *Mimesis* ist, in der sich die Gemeinschaft rituell mit ihrem mythischen Bild identifiziert. Vom Zusammenhang von Mythos und Gewaltfaktor in der Politik wird noch zu handeln sein.

Es zeigt sich vorerst, dass es kaum Sinn macht, von zwei tatsächlich getrennten Gegenstandsbereichen – Politik und Kunst – auszugehen, sodass die Faschisten im Ersteren, die Kommunisten aber im Letzteren tätig wären. Wenn Benjamin in der Tat zwei rivalisierende, sich auf die jeweiligen Gegenstandsbereiche beziehende Strategien meinen würde, müsste ein kommunistischer Agitator angesichts der Kampflosung am Ende des Kunstwerkaufsatzes resignieren – sollen die Kommunisten etwa den Faschisten die Kraft des Rituals in der Politik überlassen und sich stattdessen ganz auf die Produktion von Avantgardefilmen stürzen?

Natürlich, so muss man festhalten, spielen Mythen eine wichtige Rolle in der Politik jeglicher ideologischen Ausrichtung. Man denke etwa an George Bushs „Achse des Bösen", mit dem er den Einzug in den Irak-Krieg rechtfertigte. Auch Boris Groys' Konzeption des „Gesamtkunstwerk Stalins" – das oben freilich wegen seiner polemischen Überzeichnung der Kontinuität von Avantgarde und Sozialistischem Realismus kritisiert wurde – geht offensichtlich von einer mimetischen Fundierung des desselbigen aus. Und gibt es eine überzeugendere Analyse eines Phänomens der „Ästhetisierung von Politik" als die Studie *The Soviet Novel: History as Ritual* aus dem Jahr 2000, in der Katerina Clark den *masterplot* der kanonischen Texte des Sozialistischen Romans als rituelle Überwindung des Gegensatzes von Spontanität und Bewusstsein nachzeichnet?[84] – Derar-

83 Lacoue-Labarthe/Nancy 2009, 179.
84 Siehe auch die Erörterung von Clarks Theorie in Kap. 3.8.2.

https://doi.org/10.7788/9783412508364

tige allgemeinere theoretische Perspektiven eröffnen sich zugegebenermaßen nur, wenn man etwa den *spezifischen Inhalt* des nazistischen Mythos der arischen Rasse, wie ihn Lacoue-Labarthe und Nancy benannt haben, für zweitrangig erklärt, was unproblematisch erscheint, denn auch der Nazi-Mythos, den die beiden französischen Philosophen erläutern, ist ja schon nicht identisch mit dem, den Benjamin bei seinen Zeitgenossen (den proto-/faschistischen Wegbereitern des Nazi-Regimes) beobachtete und der seine Überlegungen auslöste.

Wenn man Benjamin so interpretiert, dann stellt sich freilich die Frage, worin ein privilegierter Bezug des Faschismus zum Mythischen bestehen könnte. Oder gibt es ihn nicht? Mir erscheint es jedenfalls wichtig, Lacoue-Labarthes und Nancys Zurückweisung der Schlussformel „Ästhetisierung von Politik" vs. „Politisierung von Kunst" entgegenzuhalten, dass Benjamins Entgegensetzung sich auf einen *tieferen Gegensatz* von jeder „wirklich kommunistischen" Betätigung und jeder „wirklich faschistischen" bezieht. Mag auch das Rituelle, ja selbst die Aura der Macht in der Politik allgemein letztlich nie ganz überwindbar sein, für den wirklichen Kommunisten, der an der Emanzipation der Masse bei gleichzeitiger Überwindung der Dichotomie von Masse und Individuum arbeitet, kann das politische Ritual der Setzung von Macht *kein Selbstzweck* sein. Die Befestigung von Gewalt mittels des Rituals als einem Naturzweck *ist* hingegen die faschistische Ausrichtung. Wie oben referiert wurde, ist in Benjamins *Kritik der Gewalt* die „mythische Gewalt in ihrer urbildlichen Form […] bloße Manifestation der Götter. Nicht Mittel ihrer Zwecke, kaum Manifestation ihres Willens, am ersten Manifestation ihres Daseins"[85]. Der Faschist (wenigstens in der seine Identifizierung erlaubenden Reinform) kann nicht aus dem Bannkreis der Gewalt als Naturzweck treten. Für ihn – Benjamin zeigt dies anhand von Ernst Jünger und dessen Krieger-Generation – ist der Krieg ein Ewiges und die Geschichte seine ewige Wiederkehr.[86] Damit ist aber noch nicht geklärt, warum der Kommunist sich dann politisierend auf die Kunst stürzen sollte? Ein pragmatisch denkender Kommunist würde so etwas wohl einfach als Ästhetizismus oder Idealismus abtun (und hätte damit auch nicht ganz unrecht). Man sollte auch hier einen philosophischen Fluchtpunkt von Benjamins Theorie erkennen: den Komplex von Populär/-kultur und avantgardistischen Praktiken. Letztlich ist dies die Sphäre, in der die *zweite Technik*, die für Benjamin Spiel, *Entfernung* von der Natur ist, zu sich selbst kommt, indem die Masse sich die Apparatur und ihr Spiegelbild aneignet.[87] Sowohl

85 Benjamin 1978e, 197.

86 Vgl. Benjamin 1980.

87 Ich möchte nicht verhehlen, dass ich hier eine für meine Zwecke geglättete Lesart von Benjamin vertrete, vor allem seine viel monierte Tendenz, dem Prozess des technischen Fortschritts an sich zu großes emanzipatives Potenzial zuzusprechen, ausspare. Nach Bürger (1974, 37 ff.) liege in Benjamins Theorie der Zerstörung der Aura eine pseudomaterialistische Analogie zwischen dem Wirken

https://doi.org/10.7788/9783412508364

für den Film – „Jeder heutige Mensch hat einen Anspruch, gefilmt zu werden“[88] – als auch für eine erweiterte Medienberichterstattung, in der die „Unterscheidung zwischen Autor und Publikum im Begriff [ist], ihren grundsätzlichen Charakter zu verlieren“, skizziert Benjamin eine „Selbst- und […] Klassenerkenntnis“ der Massen, bedroht, wie solche Erkenntnis immer sein mag, von kapitalistischen Verwertungsprozessen, der Verwandlung der Massen in Konsumenten[89].

Der Entgegensetzung von Faschismus und Kommunismus liegt so eine marxistische Dialektik reinsten Wassers zugrunde: Während der Faschismus „sein Heil darin [sieht], die Massen zu ihrem Ausdruck (beileibe nicht zu ihrem Recht) kommen zu lassen“[90], indem er sich der Masse mittels der Apparatur bemächtigt, ihr aber dabei ihr Recht vorenthält,[91] würde die „Selbsterkenntnis“ der Massen das Prinzip der mythischen Selbstidentifizierung hinter sich lassen, ähnlich wie die göttliche Gewalt die mythische Gewalt. Die mythische Gewalt ist das Stigma der verwaltenden Gewalt und verweist auf die verderbliche Seite der Rechtsetzung als Gewaltakt; die göttliche Gewalt weist hingegen über die Geschichte hinaus.[92] Hier besteht eine Analogiebeziehung: Auch die Emanzipation der Masse geht im Prinzip über die Sphäre des Rechts hinaus; denn sie betrifft das Leben, die Bildung und die Kultur, also die Sphären, in welcher der Masse eigentlich geschichtlich *Gerechtigkeit* zuteilwerden kann. Die Selbsterkenntnis der Massen erscheint dabei ähnlich der Geschichte enthoben wie die göttliche Gerechtigkeit. In Bezug auf diese hat Sigrid Weigel ausgeführt, dass die Übertretung des Tötungsgebots für Benjamin nicht einfach eine Frage der Legitimität ist („Darf ein Mensch einen anderen töten?“), sondern eine Frage geschichtlicher Verantwortung vor der Gottesebenbildlichkeit des Menschen, vor dem, was über sein bloßes Leben hinausgeht.[93] Auch die gut gemeinte revolutionäre Gewalt steht in Gefahr, sich als mythische Gewalt herauszustellen, die „verschuldend und entsühnend zugleich ist“[94]. Genauso ist die

---

von Produktivkräften in Gesamtgesellschaft und gesellschaftlichem Teilbereich der Kultur vor. Dagegen zu halten wäre indes, dass Benjamin mit dem Starkultus, Führerkult und Massenspektakel doch genau die gefährlichen Phänomene einer Wiederkehr der zertrümmerten Aura im Blick hat.

88 Benjamin 1978c, 371. Im Original kursiv.

89 Ebd.

90 Vgl. Benjamin 1978a, 506.

91 An dem grundlegenden Desinteresse einer wirklichen Emanzipation des Volks dürfte es auch liegen, dass der Faschismus – wie Griffin bemerkt hat – anders als der ihm im Totalitarismus gleichgesetzte Kommunismus nie Theoretiker von wirklichem Rang und Namen hervorgebracht hat (1996). Dem Faschisten mit seiner Ausrichtung auf die Manifestation mythischer Gewalt gerinnt alles unter seinen Fingern zur Propaganda.

92 Vgl. Benjamin 1978e, 199.

93 Weigel 2008, 17 und 105 ff.

94 Benjamin 1978e, 199.

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

„Selbstidentifizierung der Masse" – und gemeint ist hier die Selbstidentifizierung einer Klasse, eines Teils der Menschheit, der Gerechtigkeit einfordert – immer auch im Bann einer mythischen Selbstidentifizierung, des „Selbsterhaltungstriebs", dem für Benjamin die „kompakte Masse" im Unterschied zur „proletarischen Masse" vollkommen ergeben ist.[95]

Es ist klar, dass Benjamins Beschreibungsvokabular an einen bestimmten historischen Zeitpunkt gebunden ist. Die Selbsterkenntnis heute einer proletarischen Masse zuzuschreiben, erschiene zumindest erklärungsbedürftig. Unabhängig von konkreten Aspekten einer marxistischen Gesellschaftsanalyse durch Benjamin soll hier festgehalten werden, dass der theoretische Widerpart zur mythischen Verkennung der eigenen Lage im Ritual die Selbsterkenntnis der Masse ist. Wenn man etwas Gutes finden möchte an Limonovs Projekt, dann ist es dies, dass er einer marginalisierten Schicht in der russischen Bevölkerung eine Stimme gegeben hat: dass hier das Marginale in die Repräsentation der Gesellschaft Einzug hält. Matich hat dieses gesellschaftliche Marginale auch als einen Teil der „Wiederkehr des Realen" in über die Postmoderne hinausweisenden Schreibstrategien bei Limonov identifiziert.[96] Und über die Perspektive der Individualpoetik hinausgehend, kann man festhalten, dass auch die *Limonka* eine solche Schreibwerkstatt für eine Mobilisierung des Marginalen darstellt(e). Damit soll allerdings nicht etwas Verächtliches – braune Propaganda – in etwas Positives umgewertet werden. Das in der Folge untersuchte Schreiben steht *in erster Linie* im Banne von Mythen,[97] aber es wird sich in vielen Momenten auch als widersprüchlich und widerständig erweisen. Ich möchte allgemein, wie bereits angedeutet, von drei Extremen als Bezugspunkten der Interpretation der so ihre Vielfältigkeit offenbarenden Praxis ausgehen: erstens von der Ästhetisierung von Politik, wie sie gerade erläutert wurde. Zweitens von einer Selbsterkenntnis, wie sie häufig auch vom mimetischen Ausdruck sinnlicher Erfahrung ermöglicht wird; drittens aber vom oben eingeführten Ästhetizismus – von Praktiken also, die der Unterhaltung, dem Genuss und der ästhetischen Distinktion dienen. In Hinblick auf dieses Spannungsdreieck werden auch die Rituale – wiederkehrende, geronnene wiewohl Weiterentwickelung enthaltende ästhetisch-politische Praktiken – im Umkreis der NBP (bzw. Drugaja Rossija)[98] und der *Limonka* betrachtet. Es sollte klar sein, dass es in diesem Kapitel, zumal im Hinblick auf Benjamin, um die Gewinnung idealtypischer Konzepte ging, die als analytische Hilfsmittel dazu dienen, die heterogenen und überlappenden Wirkungsintentionen der politisch-ästhetischen sowie mythenbefrach-

95 Vgl. Benjamin 1978c, 370, Fn. 12.
96 Matich 2011, 208.
97 Vgl. dazu das nächste Kapitel über den faschistischen Mythos.
98 Vgl. Kap. 1.1, Fn. 25.

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

teten Praxis zu erhellen. Die Interpretation wird meist kein Entweder-oder entdecken, sondern parallele Funktionsweisen eines Gegenstands.

3.2.3 Der faschistische Mythos – Probleme des Begriffs in Theorie und Anwendung

Auch wenn der neuere politische Limonov keinen Schwerpunkt der Forschungstätigkeit Olga Matichs darstellt, so hat sie doch eine bemerkenswert treffende Beschreibung von Limonovs nationalem Heldentum gegeben. Limonov provoziere einmal mehr die „Sphäre des Vaters", nun nicht mehr nur in der „Gestalt der Intelligenzija" – die Limonovs faschistoides Gebrüll größtenteils indigniert oder belustigt hinnimmt –, sondern auch in der „Gestalt des Staates".[99] Die Mutter hingegen, wie Limonov selbst in seinem im Gefängnis geschriebenen Essay *Matuška* (*Mütterchen*) ausführt, werde durch die russische Nation symbolisiert. Während Frankreichs nationale Allegorie die vollbusige Marianne über die Barrikaden schreiten lässt, ist das russische „Mütterchen" eine Frau nach den Wechseljahren. Das Verhältnis des Russen zur Nation sei somit das eines Sträflings zu seinem Mütterchen: zur einzigen Frau, zu der er als Sträfling eine innige Beziehung aufrechterhalten kann, ohne fürchten zu müssen, er werde betrogen. Dies wäre „ein ungesundes Symbol" („Ėto nezdorovyj simvol")[100]. Die Mutter, schlussfolgert Matich, „ist der kranke degenerierte Körper der feminisierten postkommunistischen Nation, die auf Heilung durch eine atavistische männliche Subjektivität wartet". Die Revision des Bildes von „Mütterchen Russland" ist für sie ein Bestandteil von „Limonovs faschistischem Mythos einer nationalen Wiedergeburt", dessen Kern „die Schaffung oder Rückforderung einer einzigen ungeteilten Nation [bildet], in die Limonov seine selbstverherrlichende Figur einschreibt".[101]

Die Rede vom „faschistischen Mythos" erscheint sehr erhellend in Matichs Interpretation; dieser soll hier nicht widersprochen werden. Da der Faschismus-Begriff als emotional überladene Invektive eine große Konjunktur hat, sei hier jedoch verdeutlicht, welche Hypothek man mit seiner Verwendung aufnimmt. Das Feld der vergleichenden Faschismusforschung ist weit und hier kaum zu überblicken. Einschlägig für die zuvor entwickelten Fragestellungen erscheint der Faschismus-Begriff des englischen Politikwissenschaftlers Roger Griffin, der seine mythische Dimension betont. Auch ist Griffin immer wieder von Andreas Umland in dessen Untersuchungen zu Aleksandr Dugin, dem ersten Chefideologen der NBP, herangezogen worden. Der Begriff eines „generischen Faschismus" *(generic fascism)* firmiert bei Griffin selbst als „ideal type" (Max Webers Ide-

99 Matich 2005, 754.
100 Limonov 2003d, 8.
101 Matich 2005, 755, 754.

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

altyp). Als solcher fände er keine materielle Verkörperung in der Geschichte, ermögliche als heuristisches Werkzeug jedoch die Konzeptualisierung bestimmter Wirklichkeitsausschnitte oder -aspekte, wobei bei den Forschern Uneinigkeit bestehen dürfe, welche Phänomene darunter zu fassen seien. Der Idealtyp erweise aber seine Brauchbarkeit in der Anwendung auf geschichtliche Fakten und erlaube dabei die Erkenntnis kausaler Zusammenhänge.[102] Griffins Kurzdefinition von Faschismus ist folgende:

> Fascism is a genus of political ideology whose mythic core in its various permutations is a palingenetic form of populist ultranationalism.[103]

Nach dieser Bestimmung wird der Mythos der „Wiedergeburt“ (Palingenese – meint auch zyklische Geburt) im Faschismus auf die Nation bezogen. Griffin betont vehement die utopische Dimension des Faschismus, wobei die Utopie, die der Faschismus anstrebt, „niemals in die Praxis umgesetzt wird, lediglich eine Travestie derselben“.[104] Der Faschismus könne nicht rationalisiert werden, weil er im Kern auf „mythischen Vorannahmen“ („mythical assumptions“) beruhe. Als Wille zur Überwindung eines als pathologisch empfundenen Zustands der Gesellschaft (Stichwort: Dekadenz) wird man Faschismus grundsätzlich als „idealistisch“ ansehen („idealistic“), obwohl unzählige persönliche, materielle und psychologische Motivationen bei den Anhängern des Faschismus vorliegen mögen und diese im Ergebnis einen äußerst destruktiven, paradoxen „schöpferischen Nihilismus“ an den Tag legen können („creative nihilism“).[105] Im Unterschied zu den Bedingungen, die für den Aufstieg von Faschismus vorliegen müssen, liegt seine Ursache in ungebundenen, durch den Modernisierungs- und Säkularisierungsprozess freigesetzten mythischen Energien.[106] Nach dieser kurzen Einführung in Griffins Faschismusbegriff soll die Problematik des Begriffs nun konzeptuell dargelegt werden. Keine grundsätzliche Kritik des Faschismusbegriffs von Griffin kann hier erfolgen; nur drei in diesem Zusammenhang relevante Probleme sollen aufgezeigt werden. Das erste ist methodologischer, das zweite epistemologischer Natur, das dritte ein eher sachliches Problem, das in den Rahmen der bisherigen Erörterung des Mythosbegriffs mithilfe von Benjamin gehört und für weitere Text-/Analysen relevant ist.

Das methodologische Problem des Faschismus-Begriffs Griffins zeigt sich anhand der von ihm in der Zeitschrift *Erwägen Wissen Ethik* mit deutschen und internatio-

102 Vgl. Griffin 1996, 8–12.
103 Ebd.
104 Ebd., 27: „[…] will never be realized in practice, only a travesty of it“.
105 Ebd., 27 und 46 f.
106 Vgl. ebd, 29–32.

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

nalen Faschismusforschern geführten Debatte. Die zur Meinungsäußerung aufgeforderten Forscher wissen einfach nicht genau, welche Merkmale des Faschismus zu den „noumenalen" („noumenal") und welche zu den „phänomenalen" („phenomenal") gerechnet werden.[107] Griffin legt den Irrtum dar, dem die Kritiker seines generischen Faschismus-Begriffs verfallen, die diesen mit seiner (oben zitierten) Kurzdefinition verwechselten, die im zweiten Kapitel seines Standardwerks *The Nature of Fascism* (1996) erscheine.[108] Nur so könnten die Kritiker Klaus Holz und Jan Weyand geltend machen, dass seine Bestimmung des Faschismus als sich auf die Nation beziehender Mythos der Wiedergeburt zu allgemein und im Prinzip auf alle Denker anwendbar sei, die einen organischen Begriff der Nation vertreten (2004). Wie aber lässt sich dann die eigentliche Definition des griffinschen *generischen Faschismus* noch abgrenzen?

Das zweite, epistemologische Problem bei Griffin stellt gleichfalls den Erkenntniswert eines generischen Faschismusbegriffs infrage. Trotz Griffins großzügiger Beteuerung, dass jeder Forscher seinen eigenen Idealtyp des Faschismus definieren könne, könnte sich hinter seinem heuristischen Ansatz ein Essenzialismus verbergen.[109] Dieser tritt hervor, wenn man Griffins Ansatz mit dem seines Landsmanns und Kritikers Roger Eatwell vergleicht. Eatwell sieht Faschismus eher als Matrix, als eine Ideologie, die auf Augenhöhe mit dem Liberalismus versuche, Antworten auf bestimmte Probleme zu geben – eine neue Sinngebung für Staat und Nation, ein neuer Mensch und eine neue Ökonomie als Antworten auf soziale Fragen. Eatwell kritisiert Griffins Überbetonung irrationaler Triebkräfte des Faschismus.[110] In der Tat: Wenn Griffin, wie oben referiert, für den konkreten geschichtlichen Einzelfall verschiedenste rationale (i.e. auch ökonomische) Motive und psychologische Motivationen akzeptiert, ist unklar, inwiefern die Auszeichnung des palingenetischen Mythos als *Noumenon* des Faschismus eine Untersuchung desselben leiten kann bzw. einer solchen bedarf. Obwohl die Erklärung zeit-/geschichtlicher Entwicklungen ihrerseits kaum auf heuristische Leithypothesen oder ein Modell theoretischer Natur verzichten kann, erscheint eine Vorentscheidung darüber, was an einem geschichtlichen Phänomen als phänomenal und was als noumenal aufzufassen sei, fragwürdig, zumal wenn man, wie Griffin, *kausale* Zusammenhänge aufzudecken strebt. Dies sei an unserem Untersuchungsgegenstand verdeutlicht: Wenn man Ėduard Limonov und seine Bewegung mit Griffin als faschistisch einstuft, wird man wohl verleitet, sich auf die mythischen Aspekte von Äußerungen zu konzentrieren; die von Michail Sokolov aufgezeigten rationalen Motive für den Eintritt in eine Gruppierung sowie die

107 Griffin 2004, 293.
108 Vgl. Griffin 2004b, 435.
109 Diese Kritik äußert am pointiertesten Nolte (2004, 333).
110 Vgl. Eatwell 2003, 96.

Relationalität ihrer Ideologie rücken dann in die zweite Reihe. Somit hätten wir es im Ergebnis mit einer Diskursanalyse zu tun, die den ideellen Anteil eines Kommunikationsaktes erfasst, also die Ideologie. Was dieser Ansatz nicht leistet – freilich kein Ansatz vollständig leistet – ist eine volle Beschreibung des Kommunikationsaktes samt seinen Motiven. Die implizite Unterstellung, dass Limonov jede Äußerung idealistisch tätigt, idealistisch im Sinne Griffins, führt dann geradewegs zu seiner Dämonisierung. Insofern wir der Faschismusforschung auch den praktischen Nutzen eines Frühwarnsystems für gefährliche Äußerungen zubilligen können, die – ungeachtet ihrer Intention – zu furchtbaren Handlungen führen können, mag eine selektive Kommunikationsanalyse ethisch gerechtfertigt sein (zumal Faschisten sich selbst, unter öffentlichem Druck, gern auf den rhetorischen Charakter ihrer Äußerungen, die Kunst sozusagen, berufen). Inwiefern Idealisierung/Dämonisierung von Faschisten wirklich ein Abwehrpotenzial enthält, ist eine sich anschließende, wiewohl nicht abschließend beantwortbare Frage. Liefert Griffin also wirklich einer Untersuchung geschichtlicher Entwicklungen oder nur einer vergleichenden Ideengeschichte die passende Methode?[111]

Das eher sachliche Problem an Griffins Ansatz erschließt sich aus meiner Benjamin-Interpretation oben. In philosophischer Perspektive scheint die Debatte um Griffin dem Phänomen und Begriff der Gewalt zu geringe Bedeutung beizumessen, auch wenn Griffin den kreativen Nihilismus als Selbstbeschreibung faschistischer Gewalt einführt – der mythischen Dimension zugehörig, die er auf beispiellose Art und Weise im Nationalsozialismus am Werke sieht. Das Verhältnis des Faschismus zur Gewalt, d.h. die Art und Weise, wie er sie für ewig erklärt, sie als Herrschaftsprinzip affirmiert, sie nicht zu bekämpfen sucht, sondern vielmehr erotisch besetzt und verherrlicht, kommt zu kurz. Einige mit dieser Grundproblematik der Gewalt im Faschismus zusammenhängende Phänomene – etwa die charismatische Form der Herrschaft – finden sich unter den Noumena des Faschismus, während andere – Führerprinzip und Militarismus – auf die Hinterbank der peripheren Phänomene verwiesen werden.[112] Zwar gehört das Revolutionäre für Griffin zum faschistischen Definitionsminimum *(fascist minimum)*, wird aber nicht in Hinblick auf Gewalt betrachtet, sondern der Frage der Zeitlichkeit unterstellt („new order“/„neue Ordnung“ statt lediglicher Wiederkehr eines bereits gewesenen Goldenen Zeitalters)[113]. Roger Eatwells Matrix sondert, anders als Griffin mit seinem

111 Nimmt man – wie es etwa Mathyl (2000 und 2000a) für den Nationalbolschewismus getan hat – soziale Entwicklungen in die Erklärung einer Ideologie mit hinein, wird das Erklärungsmuster von Griffin, mit seiner Unterscheidung von irrationalen Triebkräften als Ursache faschistischer Ideologie und rationalen Beweggründen als sozialer Voraussetzung des Aufstiegs faschistischer Ideologie, implizit sowieso aufgegeben.

112 Vgl. Griffin 1996, 37. – Vgl. Griffin 2004, 293.

113 Griffin 1996, 35.

https://doi.org/10.7788/9783412508364

Idealtyp, von vornherein keine Noumena ab von den Phänomena – der Faschismus ist eher ein System von Familienähnlichkeiten. In diesem Kontext macht Eatwell, obwohl seiner Meinung nach die paramilitärische Organisation politischer Bewegungen und die Ausübung politischer Gewalt in Deutschland nach dem Ersten Weltkrieg in der Linken ihren Ausgang nahm, eine mit den theoretischen Überlegungen zu Benjamin oben korrespondierende, beiläufige Feststellung: „Gewiss tendierte die Linke dazu, Gewalt eher als Mittel denn als Selbstverwirklichung zu betrachten".[114] Mit Gewalt als Mittel versus Gewalt als Selbstverwirklichung sind mehrere Themen von Benjamins Denken – wie schon versuchsweise gezeigt wurde – aufgerufen. Es geht hier jedoch nicht um die Frage, ob die Faschismusforschung ausreichend den philosophischen Fährten, die Walter Benjamin gelegt hat, gefolgt ist. Um Schwachstellen am generischen Faschismusbegriff Griffins aufzuweisen, eignen sich Benjamins philosophischere Überlegungen indes schon.

3.2.4 Eurasismus, Nationalbolschewismus … Faschismus? Die Ideologie Aleksandr Dugins

Eine kurze Charakterisierung des Denksystems von Aleksandr Dugins, der bis 1998, bis zum Schisma der NBP – seinem Bruch mit Limonov – Chefideologe der Partei war und dessen Denken bis heute in der mittlerweile verbotenen und versprengten Bewegung nachhallt, ist zum umfassenderen Verständnis der Praxis der NBP notwendig. Hierfür wird vor allem auf Alexander Höllwerths siebenhundertseitige Dissertation über Dugin zurückgegriffen (2007). Höllwerth systematisiert Dugins Denken, stellt es im Kontext der (nicht nur) russischen Geistesgeschichte dar und kritisiert es unter Heranziehung einer Vielfalt von historischen wie zeitgenössischen, russischen wie westlichen philosophischen Ansätzen. Der einzige Nachteil dieser ausgezeichneten Rekonstruktion von Dugins Denken ist, dass ihre praktische Dimension als „Meta-Ideologie der Feinde der offenen Gesellschaft"[115] zurücktritt und Texte, die hinsichtlich ihrer Entstehungszeit bis zu zwanzig Jahre auseinanderliegen, in ein Denksystem eingetragen werden.

Dugin, nach wie vor Chef der Meždunarodnoe evrazijskoe dviženie (Internationalen Eurasischen Bewegung), platziert sich selbst in der Tradition des Eurasismus. Als Gründervater dieser geistesgeschichtlichen Strömung, die eine spezifische Variante der

114 Eatwell, 103. Dabei hält auch Eatwell Kriegsverherrlichung und Militarismus nicht für zwingende Kennzeichen des Faschismus, adressiert aber – ohne auf den Philosophen einzugehen – Benjamins Faschismusbegriff, indem er beschreibt, wie die Faschisten das Fronterlebnis zu einem Einblick in die Natur des Menschen erklärten und dies zusammen mit der Betonung von Hierarchie und Kampf im Sozialdarwinismus zu einer Quelle des Mythos einer „neuen Elite", einer neuen „Aristokratie" werden ließen (vgl. Eatwell 2003, 101 f.).

115 Zit. nach Mathyl 2002b, 887. – Dugin 1997a.

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

Russischen Idee (der einer weltgeschichtlichen Mission Russlands) darstellt, gilt Fürst Nikolaj Sergeevič Trubeckoj, der als Philologe eine wichtige Rolle bei der Entstehung der Prager Schule des Strukturalismus spielte. Neben anderen bedeutenden, russischen Gelehrten hing auch Roman Jakobson dieser Denkrichtung an, sodass zeitgenössische Eurasisten große Namen ins Feld führen können[116], auch wenn diese – wie im Falle des Linguisten Jakobson – kaum für den eurasistischen Teil ihres Werks in Erinnerung bleiben. Die Eurasisten lehnten den Bolschewismus ab, sahen aber – enttäuscht von der Entente und dem westeuropäischen liberalen Gesellschaftsmodell gegenüber kritisch eingestellt – auch positive Kräfte des russischen Volks in der Russischen Revolution wirken. Einen Steckbrief zur Identifizierung des Eurasismus bilden nach Höllwerth drei Kriterien: „1) Die Verteidigung des originären Entwicklungsweges seitens der Eurasier/ 2) Der eurasische Entwurf einer Wiederbelebung der russischen Kultur auf der Grundlage der Orthodoxie/ 3) Der Glaube der Eurasier an den russischen Messianismus“[117].

Höllwerth hält indes mit Nachdruck fest, dass eine Kontinuität von Neo-Eurasismus und dem klassischen Eurasisten nur sehr bedingt vorhanden ist[118], weil die orthodox theologische Dimension des klassischen Eurasismus stark ausgehöhlt ist. Die Idee eines symphonischen Zusammenklangs der eurasischen Völker unter Führung der orthodoxen Russen weicht in Dugins Denken im Prinzip der apodiktischen Freund-Feind-Dichotomie von Carl Schmitt.[119] Dugin sieht die Geschichte im Wesentlichen durch zwei Verschwörungen determiniert. Der Orden der „Atlantisten“, oder auch „Mondialisten“, zentriert in den Vereinigten Staaten, versuche, der ganzen Welt seine in Individualismus und Liberalismus fußende Werteordnung zu oktroyieren. Der in Russland zentrierte eurasische Orden muss diesem quasi apokalyptischen Projekt eine ebenso universalistische und im ethischen Traditionalismus fußende Werteordnung entgegenhalten.[120] Die verballhornende Weiterführung des Ost-West-Gegensatzes, der in Zeiten des Kalten Kriegs seine schärfste Ausformung erhielt, werden andere, eklektisch zusammengetragene, heterogene Bausteine des duginschen Denkgebäudes untergeordnet. Dugins metaphysisch-ontologische Aufladung der vier Himmelsrichtungen, die man auf dem Weg der Analyse herunterkürzen kann auf die Dichotome von Ost und West, dient nach Höllwerth einer „Sakralisierung der Geopolitik“[121]. Dieser Begriff erscheint als sehr treffend zur Charakterisierung von Dugins Denken als einem Säkularisierungsprodukt bzw. vielmehr als dem Prozess einer nebenbei mitlaufenden Resakralisierung von

116 Vgl. Höllwerth 2007, 134 ff.
117 Ebd., 139.
118 Vgl. ebd., 654.
119 Vgl. ebd., 498 f.
120 Vgl. ebd., 234 ff.
121 Ebd., 230.

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

weltlichen Begriffen (hier: der russischen Staatlichkeit). Dugins Texte sind durch „Systematizität (Regularität) und bewusste Systematizitätsverweigerung gekennzeichnet“[122]. Ein und dieselben Phänomene können dabei anhand der Axiologik von atlantistisch/eurasistisch einmal positiv und ein anderes Mal negativ besetzt werden, was sie – eine Idee von mir – wohl mit dem mythisch-rituellen Denken vergleichbar macht, das „durch einfache endlos wiederholte Anwendung desselben Teilungsprinzips unendlich viele Daten in eine einheitliche Ordnung bringen kann“[123], wobei sich ein Phänomen sowohl auf der einen als auch auf der anderen Seite des binär getrennten Bereichs wiederfinden kann, je nachdem, welchem anderen es gegenübergestellt wird. Dugin fundiert sein Teilungsprinzip in der Geopolitik. Er greift auf Carl Schmitts Gegenüberstellung von Land und Meer zurück, wobei ihm Schmitts Kategorien, die der Konzeptualisierung der Geschichte – des Aufstiegs Englands zur Seemacht – dienten, allerdings zu ontologischen Kategorien gerinnen.[124] So stehen sich Talassokratie und Tellurokratie unversöhnlich gegenüber, und es ist die Geographie, die das Sein des Menschen, seine Lebensweise und seine Kultur bestimmt und somit auch geopolitische, kulturelle Bruchlinien zwischen den Menschen. Dugin ist in seiner Vision eines sich von Deutschland über Sowjetunion und China erstreckenden Kontinentalblocks von der mit dem Nationalsozialismus verbundenen Geopolitik Karl Haushofers beeinflusst, der sich jenen Block als „Notgemeinschaft der unterdrückten und entrechteten Völker“[125] vorstellte. Dugin hält den eurasischen Kontinentalblock für einen Hort der Tradition, und er spielt die Rechte der Völker – auf kulturelle Selbstbestimmung – gegen die Menschenrechte aus, die dazu dienten, das atlantische, auf das Individuum zentrierte Gesellschaftsmodell durchzusetzen. Die Reklamation eines multiethnischen, multikonfessionellen und auf einer konservativen Werteordnung beruhenden Staates muss bei ihm als die zeitgemäßeste all seiner Denkfacetten erscheinen. Denn wie anhand der Fernsehshow *Provokatory* gegen Pussy Riot gezeigt, wird von Regierungsseite aus in der Tat versucht, einen konservativen Konsens für die Involvierung von Vertretern *verschiedener* Religionen zu erzeugen. Dass die orthodoxe Kirche sich mittlerweile mehr oder weniger als eine Staatskirche begreift,

122 Vgl. ebd., 73.

123 Bourdieu 1987, 478. Bourdieu beschreibt diese principium divisionis auch in der Formel $a : b :: b_1 : b_2$ – und so könnte man auch den Grundwiderspruch von Dugins Denken formalisieren: angelsächsisch-romanische Welt (a) und eurasische Welt (b) verhalten sich in ihrer Gegensätzlichkeit wie atlantische Ordensanhänger (b_1) und eurasistische (b_2) im Inneren Russlands. Im Prinzip müsste die zweite Disjunktion die erste in Frage stellen, weil zugegeben wird, dass die beiden Welten keine homogenen Antagonismen darstellen. Die praktische Logik geht über diesen Widerspruch hinweg, weil sie diese Homogenität in der Zukunft herstellen möchte.

124 Vgl. Höllwerth 2007, 231–250.

125 Zit. nach ebd., 240.

neben der es noch andere religiöse Minderheiten gib, dürfte Dugin gut ins Konzept passen, denn es geht ihm von vornherein nicht um einen ernsthaften interreligiösen Dialog, sondern um die Stärkung einer autoritären Staatlichkeit. Was den angestrebten eurasischen Kontinentalblock anbelangt, ist jedoch unklar, welche universelle Werteordnung Russland den potenziellen Verbündeten anzubieten hätte, wenn die Allianz nicht lediglich durch die gemeinsame Feindschaft gegen eine US-amerikanische Weltordnung zu schmieden sein sollte.[126] In Dugins hierarchischer, kastenähnlicher Vorstellung der Gesellschaft, in der das Individuum nicht irgendwelche Rechte einfordern kann, sondern sich auf quasi ekstatische, heldische Art und Weise dem Absoluten der Gemeinschaft zu opfern hat, erscheint Terror als ein legitimes Mittel. Folglich werden Ivan Groznyj und Stalin als große Baumeister einer russischen Staatlichkeit betrachtet:[127] „Dugin interpretiert den Terror als Konklusion aus der philosophischen Aufhebung der Menschenrechte im Zeichen seines ontologisch-metaphysischen Holismus“[128]. In der Tat besteht ein Widerspruch zwischen der Hoffnung auf ein universalistisches Projekt und seinem Inhalt, der geschlossenen Gesellschaft. Wollte Dugin wirklich den Völkern ihr Recht zurückgeben, so würde die Durchsetzung dieser traditionalistischen Gemeinschaftsethiken die zentrifugalen Kräfte innerhalb der Russischen Föderation drastisch steigern, womit der Terror als zentripetale Gegenkraft wahrscheinlicher werden würde. Die Errichtung eines Kontinentalblocks erscheint in der Tat nur möglich als Allianz gegen den sogenannten Mondialismus – den universellen Anspruch des Modells der liberalen Demokratie und der Menschenrechte, jedoch nicht als positives bzw. seinerseits positives Projekt.

Innerhalb des Forschungsparadigmas der vergleichenden Faschismusforschung beschäftigt sich mit Dugin vor allem Andreas Umland, der auch Griffins Forschungsansatz gegen Kritiker verteidigt hat.[129] James Gregor hat Umland widersprochen und kategorisch behauptet, Dugin sei nicht als Faschist, sondern in der Nachfolge des seiner Meinung nach gleichfalls nicht faschistischen Julius Evola als ein „occult ‚Traditionalist‘“ anzusehen.[130] Umland hatte auf diesen Negativbefund, dass Dugin kein Faschist sei, mit einem Hinweis auf praktische Aspekte eines solchen Urteils hingewiesen, so etwa in Extremistenprozessen[131] – ein Risiko, das Gregor offensichtlich bereit war einzugehen.

126 Vgl. ebd., 279–296, 483 und 498 f.
127 Vgl. ebd., 320–388, 376 ff. und 601–613.
128 Vgl. ebd., 612.
129 Vgl. Umland 2004a. Umland ist auch Mitherausgeber von Griffin 2006.
130 Gregor 2004b, 426.
131 Vgl. Umland 2004a, 424.

Die hitzige Debatte darüber ist allerdings für unsere Zwecke nur bedingt interessant.[132] Hier interessieren mehr die im vorherigen Teilkapitel angeführten methodologischen und epistemologischen Probleme von Griffins Theorie. Denn die Frage nach der Gewichtung bestimmter ideengeschichtlicher Traditionslinien gewinnt erst in diesem Lichte Bedeutung. Es handelt sich hier tatsächlich um das Problem des Erkenntniswerts des Faschismusbegriffs. Der palingenetische Mythos spielt in Dugins Weltanschauung sicherlich eine große Rolle und insofern spricht nichts gegen die Anwendung der Theorie Griffins. Auf der anderen Seite ist indes deutlich geworden, dass einerseits der palingenetische Mythos kein sehr spezifisches Phänomen ist und dass, andererseits, sich Dugins Ideologie aus sehr vielen verschiedenen Quellen speist.[133] Es zeigt sich in Dugins axiologischer Nachzeichnung der Geschichte oft eine nationalpatriotische Affirmation der stalinistischen Nationalitätenpolitik: einem multiethnischen Staat mit russischem Führungsanspruch. Die Frage bei einer Klassifizierung Dugins als Faschist ist also zum einen, wie weit man die Definition von Faschismus erstrecken möchte, zum anderen aber, ob das Prädikat „faschistisch" denn nun wirklich den Kern der Sache trifft, also auf Dugin zutrifft. Griffin hat konzediert, dass man, wenn man den Nationalsozialismus im Lichte des faschistischen Idealtyps betrachtet, nicht sein Wesen erschließt.[134] Man könnte eine analoge Herangehensweise an den Stalinismus erproben – so vermutet Griffin, es könnte lohnenswert sein, die Revolutionen im Stalinismus, Maoismus und unter den Khmer Rouge als „Hybride von Marxismus und Faschismus" zu betrachten („hybrids of marxism and fascism")[135], während er an prominenterer Stelle (in der Entpackung der

132 Höllwerth hat James Gregor in seiner Kritik von Umlands Forschungen zum „Faschisten" Dugin widersprochen. Gregor wolle Umlands Arbeiten darauf reduzieren, dass er die Faschismuskeule schwinge, Umlands Faschismusbegriff sei indes wissenschaftlich untermauert. Höllwerths Paraphrasen wissenschaftsethischer Ansichten von Umland bringen die Ambiguität von Umlands Wissenschaftspraxis allerdings besser zum Ausdruck, als dies in der Polemik gegen Umland selbst geschah: „Umlands wissenschaftliche Publikationen über Dugin machen auf dessen gesellschaftliche und politische Gefährlichkeit aufmerksam und wenden sich gegen dessen Marginalisierung in der westlichen und auch in der innerrussischen Wahrnehmung" (Höllwerth 2007, 662). Wäre eine solche „Marginalisierung" aber nicht erwünscht? Und was erreicht man mit einer Dämonisierung Dugins mittels eines so vorbelasteten Begriffs wie Faschismus? Höllwerth selbst möchte sich denn auch nicht darauf festlegen, Dugin als einen Faschisten (oder etwa als Stalinisten) zu titulieren und zieht „totalitär" vor: freilich das flexibelste Prädikat von allen.

133 Unter diesen Einflüssen ist es neben Carl Schmitt jedoch lediglich Karl Haushofer, der historisch einer der Bewegungen der NSDAP angehörte, auf welche die historische Faschismusforschung sich konzentriert. Haushofer jedoch kann mit seinem Programm einer synergetischen Zusammenarbeit der Länder des eurasischen Kontinentalbocks nicht zum ideologischen Kernbestand der NSDAP gezählt werden, ja scheint diesem sogar direkt zu widersprechen.

134 Vgl. Griffin 1996, 18.

135 Griffin 2004., 437.

Minimaldefinition von Faschismus) über den Stalinismus sagt, dieser verfüge über seine eigenen Mythen.[136] Wie aber verhält sich dann der mit dem Faschismusbegriff erhellte Teil eines komplexen, geschichtlichen Phänomens wie dem Stalinismus zu anderen, für ihn wesentlichen Phänomenen? Und wie verhält sich die letzte Fragestellung dann ihrerseits zur Bibliotheken füllenden Totalitarismusforschung?[137]

Ich werde es in der Folge so halten, dass faschistische Mythen mit Griffin – und eben über ihn hinausgehend[138] – aufgezeigt und auch so benannt werden und das Prädikat manchmal auch in abgeschwächter Form („faschistoid") verwendet wird, wenn dies passender erscheint. Der Leser sollte im Gedächtnis behalten, wie umstritten, wenig abgegrenzt und zugleich dringend einer Klärung bedürftig diese Begriffe sind.

3.2.5 Die Problematik des stëb

Der Soziologe Mischa Gabowitsch hat in einem Essay das ästhetische Phänomen des *stëb* auf den russischen Faschismus und im Besonderen auf die NBP bezogen. Gabowitsch zitiert für eine Definition den in Berkeley lehrenden russischen Ethnologen Aleksej Yurchak:

> Stjob unterschied sich von Sarkasmus, Zynismus, Spott oder anderen bekannteren Gattungen absurden Humors. Stjob erforderte ein solches Maß an Überidentifikation mit dem Objekt, der Person oder der Idee im Fokus, dass oft unmöglich zu entscheiden war, ob es sich hier um eine Form aufrichtiger Unterstützung, um subtilen Spott oder eine eigenartige Mischung aus beiden handelte.[139]

136 Griffin 1996, 46.

137 Zit. nach Gabowitsch 2009, 3. Um das vorliegende Identifizierungsproblem noch weiter zu veranschaulichen, sei darauf verwiesen, dass Dugins Vision einer Wiedergeburt der Nation verbunden ist mit der Konsolidierung eines multiethnischen Traditionalismus unter russisch-orthodoxer Führung sowohl innerhalb der Grenzen der Russischen Föderation als auch in Hinblick auf den eurasischen Kontinentalblock. Wir können darin den Einfluss der französischen Neuen Rechten und die Tendenz des zeitgenössischen Faschismus, den Nationenbegriff zu erweitern, erblicken. Nun ist aber umstritten, ob supranationale Faschisten überhaupt als solche bezeichnet werden sollten und nicht lediglich als Rechtspopulisten etc. Abgesehen davon ist Dugins Ideologie mit der Vorstellung einer russischen Nation, der ethnische Minderheiten angehören, weil sie dem russischen Zivilisationsprojekt angehören, tief in der sowjetischen Tradition verankert. Die von Haushofer beeinflusste geopolitische Vorstellung eines eurasischen Kontinentalblocks fügt sich wiederum gut ein in die Traditionen einer russischen „Historiosophie" (vgl. Höllwerth 2007, 502–507). Ist dies alles irgendwie faschistisch – oder eben peripher, nicht den faschistischen Kern von Dugins Ideologie berührend?

138 Vgl. den inhaltlichen Teil der Kritik an Griffins Faschismusbegriff im vorhergehenden Kapitel.

139 Gabowitschs Übersetzung aus dem Englischen wurde hier übernommen. Gabowitsch zitiert Yurchak 2006, 250.

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

Die Kultur des *stëb*[140] entwickelt sich in der späten Sowjetunion. Nach Yurchak ist der *stëb* typisch für die Art und Weise der mehrdeutigen Bezugnahme auf autoritative Rituale und Diskurse. Damit etabliert er ein Gegenmodell zum Klischee vom Sowjetbürger jener Zeit, eine populäre Vorstellung, in der man diesen als Schauspieler mit Masken konzipiert, welcher sich als Subjekt einfach durch die klare Diskrepanz zwischen privat und öffentlich, zwischen ideologischer Vorgabe und dissidentischem Widerstand, konstituiert. Yurchak unterscheidet bei den spätsowjetischen Ritualen die konstantive und die performative Seite. Während die ideologische Bedeutung eines Sprechakts für wenig wichtig erachtet wurde,[141] konnte die performative Seite ihn sehr wohl als sinnvoll erweisen, insofern so soziale Institutionen reproduziert und die Subjekte Möglichkeiten erlangten, die von der konstativen Seite nicht determiniert waren. Die Subjekte sind nicht einseitig als verlogene Schauspieler oder Dissidenten (oder als Ideologen) zu denken, vielmehr nehmen sie auf ambivalente Weise auf den autoritativen Diskurs Bezug. Hierin liegt der besondere Charakter des *stëb* begründet. Gabowitsch, der über Faschismus als stëb in sowjetischer und postsowjetischer Zeit schreibt, findet sein bestes Beispiel in der Rezeption des TV-Mehrteilers *Semnadcat' mgnovenij vesny (Siebzehn Augenblicke eines Frühlings).* Dieser überaus erfolgreiche Fernsehfilm von 1973 über einen sowjetischen Geheimagenten in der NS-Elite, der zum Sieg über Deutschland beiträgt, vermochte einerseits in seiner Charakterisierung der nationalsozialistischen Herrschaft das für die Sowjetunion zumindest seit dem Großen Vaterländischen Krieg elementare antifaschistische Identitätsmuster wiederzubeleben, auf der anderen Seite wurde er aufgrund zahlreicher Ungereimtheiten zur Zielscheibe des Spotts.[142] Dieselbe Mehrdeutigkeit findet sich für Gabowitsch in postsowjetischen Phänomenen des Faschismus, dessen Akteure weder als Demagogen misszuverstehen seien, die sich der Kultur lediglich bedienen, um einer menschenverachtenden Ideologie Vorschub zu leisten, noch als „Meister der satirischen Grenzverletzung“[143]. Das Problem mit dem Begriff *stëb* ist also, dass er eine Definition für eine paradoxe Sprecherposition geben möchte, während man bei wissenschaftlichen Definitionen aber normalerweise nicht mit Paradoxen arbeitet. Dass diese widersprüchliche Konfiguration nicht etwa lediglich auf eine persönliche Unentschiedenheit Gabowitschs zurückzuführen ist – dagegen spricht, dass Aleksandr

140 Ich mache bei diesem Wort eine Ausnahme und zeige in der Transliteration das „ë“ („jo“) an, weil es keine Übersetzung gibt und das Wort „steb“ auf Dauer doch etwas stören würde.

141 Ein eindrückliches Beispiel Yurchaks (2006, 54) ist, wie der für Ideologiefragen zuständige ZK-Sekretär Michail Suslov Entscheidungen rechtfertigte: er hatte einen Zettelkasten mit tausenden Zitaten von Lenin, die er der Situation entsprechend verwandte. Die historische Bedeutung der Zitate und die Besonderheit des leninschen Denkens spielten dabei keine Rolle.

142 Vgl. Gabowitsch 2009, 5f.

143 Ebd., 8.

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

Tarasov 1997 über die Artikel eines leitenden Redakteurs der *Limonka,* des Schriftstellers Aleksej Cvetkov, schrieb, sie stellten „das Experiment dar, zwei vordergründig unvereinbare Aufgaben zu vereinen: Propaganda-Texte […] zu berühmten Anarchisten zu verfassen – und zugleich Parodien auf solche Texte“[144]. Offensichtlich ist das Problem des *stëb* mit den Ortungsproblemen eines Aussagesubjekts verwandt, die hier schon mit dem Begriff „aufrichtig unaufrichtiger Aufrichtigkeit“ fokussiert wurden. Gabowitsch führt in seinem Essay denn auch Osmolovskij als Beispiel für *stëb* von links an. Der Verdacht, dass solche mehrdeutigen Sprecherpositionen durch enttäuschende Erfahrungen mit dem postsowjetischen politischen System gefördert wurden, wird vom Soziologen Gabowitsch erhärtet. Der *stëb* ist für ihn Symptom für mangelnde Möglichkeiten der Meinungsbildung bzw. der unmittelbaren konstruktiven Einbringung von Dissens und Protest in das politische System. Auf diese Weise würde die politische Ersatzfunktion, welche der Kultur in der Sowjetunion zukam, im *stëb* weiter tradiert (siehe Abb. 11).[145]

Es ist nun, ehrlich gesagt, sehr verführerisch, es bei dieser oberflächlichen Beschreibung des *stëb*-Begriffs bewenden zu lassen. Wenn man tiefer in die Genese des Begriffs einsteigt, wird es nämlich schnell sehr schwierig. Wie auch die ähnlich gelagerte Thematik der „subversiven Affirmation“ geht Yurchaks Einführung des Begriffs zurück auf den äußerst komplexen Essay von Slavoj Žižek „Das genießerische Gesetz“ aus dem Jahr 1996 (bzw. auf die Vorläufer dieses Texts: Žižek 2003a [1993]), in dem indes beide Begriffe nicht vorkommen.[146] Žižeks Schrift ist wohl nicht zuletzt deswegen so einflussreich, weil er sich in dieser kursorisch mit der Ästhetik der Industrial-Band Laibach aus dem Umfeld des Künstlerkollektivs Neue Slowenische Kunst auseinandersetzt, die mit einem „unberechenbare[n] Gemisch aus Stalinismus, Nazismus und Blut-und-Boden-Ideologie“[147] für große Furore sorgte. Yurchak und mittelbar Gabowitsch übernehmen dieses Beispiel in ihren Diskussionen des *stëb,* Arns und Sasse in ihrer Bestimmung des Begriffs der „subversiven Affirmation“ – einem Konzept, das oben schon in Einzelinterpretationen sporadisch angewandt wurde.[148] Da wir es also mit einem anhand des Beispiels von Laibach bereits konsolidierten Forschungsinteresse zu tun haben, lässt sich hier die Frage antizipieren, wie sich NBP und Laibach zueinander verhalten. Ich möchte hier die These aufstellen, dass man das Konzept der subversiven Affirmation und den Begriff des *stëb* besser auseinander hält.

144 Tarasov (2002/3, 35) zitiert sich hier selbst (Tarasov 1997, 58).
145 Ebd., 9. – Vgl. Polianski 2005, 20.
146 Vgl. Arns/Sasse 2006. – Yurchak 1999, 84 f.
147 Žižek 1996, 163.
148 Yurchak 1999, 84 f.; 2006, 253. – Gabowitsch 2009, 9. – Arns/Sasse 2005, 5–7.

Beim Lacan-Schüler Žižek ist die Beschreibung des ästhetischen Verfahrens von Laibach eingebettet in eine voraussetzungsreiche Theorie des (politischen) Subjekts. Ausgangspunkt seines Aufsatzes „Das genießerische Gesetz", der hier rekapituliert wird, ist ein klassischer Gegenstand der Psychoanalyse, das Über-Ich. Das Über-Ich ist für Žižek nicht identisch mit dem Gesetz, aber mittels jener psychischen Instanz kann das Subjekt den Erfordernissen des in einem öffentlichen Diskurs befestigten Gesetzes und einem Ich-Ideal entsprechen. Das Gesetz (in der Folge: $Gesetz_1$) jedoch hat einen Doppelgänger, „sein obszönes, über-ich-haftes Gegenteil"[149]. Dieses ungeschriebene Geheimgesetz (in der Folge: $Gesetz_2$), das im öffentlichen Diskurs geleugnet wird, konstituiert sich im gemeinschaftlichen Genuss des Gesetzesverstosses (gegen $Gesetz_1$). Žižek nennt es auch „Geist der Gemeinschaft"[150]. Es richtet sich gegen diejenigen, die sich vielleicht im Sinne von $Gesetz_1$ nichts zuschulden kommen lassen und den Gesetzesverstoß und den damit einhergehenden Genuss nicht gutheißen oder gar öffentlich einklagen. Das „genießerische Gesetz" ($Gesetz_2$) bildet den Fokus des Aufsatzes. Ein drastisches Beispiel gibt Žižek unter Bezugnahme auf den Nationalsozialismus: „die dunkle Seite der idyllischen Volksgemeinschaft, die nächtlichen Pogrome, das Niederprügeln politischer Gegner – kurz: alles, was ‚jeder wußte, aber nicht laut darüber reden wollte'"[151]. Zum Verständnis von Žižeks Theorie ist wichtig, dass er eine Form des Genusses einer geteilten Lebensweise als gemeinschaftsbildend ansieht. Das Subjekt sieht diesen Genuss auf phantasmatische Weise durch die Anderen bedroht, die ihm vermeintlich seinen Genuss wegnehmen wollen oder einer anderen, ihm unzugänglichen Art des Genusses frönen.[152]

Žižek betrachtet nun $Gesetz_1$ und $Gesetz_2$ in ihrer nicht näher spezifizierten (vielleicht anthropologisch darstellbaren) dialektischen Entwicklung. In seiner autoritären, patriarchalen Form wird $Gesetz_1$ auf karnevalistische Art und Weise überschritten – d.h. der Bettler wird zum König usw.; Karneval erscheint so als Spielart von $Gesetz_2$. Bei fortschreitender Universalisierung von $Gesetz_1$, seiner Entwicklung zum egalitären Gesetz, kehrt im Karneval, der so in die Nähe des Pogroms gerät, jedoch gerade das Autoritäre/Patriarchale wieder (dieses hat also dialektisch die Position gewechselt, von $Gesetz_1$ zu $Gesetz_2$)[153]. Den vielleicht auf den ersten Blick überraschenden Nexus von Postkommunismus und faschistischem Nationalismus in Serbien und Russland erklärt Žižek damit,

149 Žižek 1996, 146.
150 Ebd., 145.
151 Ebd., 47.
152 Vgl. ebd., 162 f. – Vgl. Žižek 2009a, 596.
153 Vgl. Žižek 1996, 147 f.

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

dass die symbolische Ordnung des egalitären Kommunismus immer eine „unerkannte Stütze" diese künstlerische Strategie hat(te) im Genießen des „ethnischen *Dings*".[154]

Diese Rekonstruktion von Žižeks Subjektmodell erforderte einen langen Atem, fördert indes das Verständnis der Interpretation der Laibach-Performances. Nach Žižek versinnbildlichen diese Performances das „Es-Böse"[155], das ebenjene Grundlage des „genießerischen Gesetzes" (Gesetz$_2$) ist – versinnbildlichen also den Selbstgenuss der Gemeinschaft und der damit einhergehenden phantasmatischen Bedrohung ihrer Lebensart durch die Anderen. Der Zuschauer wird sich die Performances erst einmal „als die ironische Imitation totalitärer Rituale"[156] erklären, jedoch verlässt ihn nicht der Verdacht, die Künstler könnten es ernst meinen oder zumindest andere, weniger kompetente Rezipienten könnten es ernst meinen. Nach Žizek „‚frustriert' diese künstlerische Strategie das System" – das der Philosoph auch bezogen auf das sozialistische System in der Endphase der jugoslawischen Republik als postideologisches charakterisiert, das auf

154 Ebd., 148 f. Zur Schwierigkeit der Autorisierung des eigenen Begehrens, sind Žižeks Ausführungen zur Problematik der Schuld zu berücksichtigen. Er widerspricht der Urszene der Subjektivierung bei Althusser, dem zufolge das Subjekt sich bei einer Anrufung durch die Macht mit dieser identifiziert. Laut Žižek wird in dieser Urszene – Althusser verwendet hier das Gleichnis eines Passanten, der von einem Polizisten angesprochen wird – die vorgängige Verschuldetheit des Subjekts deutlich (vgl. Žižek 2000, 150 f.). Dies liegt nach Žižek am Verhältnis von Subjekt und Über-Ich: Letzteres würde die Energie für den Druck, den es gegen das Ich aufrechterhält, gerade aus dem Verrat des Letzteren an seinem Begehren beziehen, so dass das Ich immer bereits ein schuldhaftes ist. In der lacanschen Ethik würde dem Sittengesetz, dem kantischen kategorischen Imperativ gerade insofern eine Wirksamkeit zugesprochen, „insofern er tautologisch-leer" ist (ebd., 157) und sich gleich einem Abgrund hinter den kontingenten Lebensumständen des Subjekts auftut. Der kategorische Imperativ ist demnach kein Prüfverfahren zur Bestimmung der Moralität einer Handlung, sondern lediglich ein Reflexionsprinzip, welches das „partikular-kontingente Objekt (den Akt) in den Rang eines ethischen Dings erhebe" (ebd., 158). Das moralische Gesetz erkennt keine kontingenten Lebensumstände als Ausrede für eine nicht pflichtgemäße Handlung an, gleichermaßen ist auch die Berufung auf ein objektiviertes, zur starren Pflicht geronnenes Sittengesetz unzulässig. Das Sittengesetz ist so für sich das *absolut andere* – falsch verstanden, kann es sich zu Stimme und Blick objektivieren, die das gleichsam paranoische Subjekt verfolgen, richtig verstanden realisiert sich dieses Absolute nur im Selbstbezug des Subjekts – seiner Achtung vor sich selbst. Žižek postuliert eine Analogie zur Analysesituation. Der Analytiker autorisiere sich, „ohne jegliche Garantie durch den großen Anderen zu besitzen" (ebd. 158); genauso muss das Subjekt sich selbst autorisieren. Žižek geht es hier um Lacans Diskussion der klassischen Kritik Hegels, nach der der kategorische Imperativ lediglich sein Selbstbewusstsein bestätige. Eine unmoralische Handlung produziert nach Kant bei Anwendung des kategorischen Imperativs einen Widerspruch – verallgemeinere ich den Diebstahl, so wird Eigentum unmöglich. Nach Hegel kann das Prüfverfahren jedoch nicht klären, ob Eigentum sein soll. Indem das moralische Urteil in der Fassung Žižeks eine eigentlich unabschließbare Reflexion auf das „ethische[ ] Ding" wird, wird es merklich dem kantischen Geschmacksurteil angeglichen (vgl. ebd., 157).

155 Ebd., 162.

156 Ebd., 163.

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

den Zynismus der Untertanen baut – nicht, indem eine ironische Distanz, sondern „*eine Überidentifizierung mit ihm* [dem System] […] – indem sie die obszöne Über-Ich-Kehrseite des Systems an den Tag bringt“[157].

Es ist wichtig festzuhalten, dass Žižek das Rezipieren Laibachs mit der Psychoanalyse vergleicht, weil hier wie dort eine Übertragung stattfindet. So wird der Gruppe (Laibach) ein Wissen zugeschrieben: Ob die Gruppenmitglieder es ernst meinen oder nicht. Das Gelingen der Analyse wie auch der Rezeption Laibachs hängt jedoch von der Auflösung dieser Übertragung und dem Beschreiten eines Bogens zurück zum Analysierten, dem Zuschauer, ab, der erkennen muss, dass die Performance Laibachs *„nicht als Antwort sondern als Frage funktioniert“*[158], er also sein eigenes Begehren autorisieren muss.

Es sollen nun einige Punkte genannt werden, die an den an den Ausgangstext anknüpfenden Theoriebildungen (α – subversive Affirmation; β – *stëb*) im Licht desselben problematisch erscheinen, bzw. umgekehrt: Momente, in denen die Anknüpfungen Fragen an den Ausgangstext aufwerfen. So soll der *stëb*-Begriff herausgearbeitet werden, wie er mir allgemein und im Kontext der in der Folge zu leistenden Analysen sinnvoll erscheint.

Zu α – subversive Affirmation. Žižek betrachtet, wenn er Laibach mit dem Begriff der Überidentifikation anstatt der ironischen Distanz interpretiert, wohl implizit ein Verfahren, er formuliert jedoch keine formalen Merkmale desselben, weil er die Rezeption in Analogie zur Analyse (Übertragung/Auflösung derselben) konzipiert. Die Literatur- bzw. Kunstwissenschaftlerinnen Sylvia Sasse und Inke Arns betrachten das Verfahren der „subversiven Affirmation“ stärker als Žižek von der Produktionsseite aus:

> The various tactics and parasitical practices have in common that they employ the classical methods of aesthetical methods of: imitation, simulation, mimicry, and camouflage in the sense of ‘becoming invisible’ by disappearing into the background.[159]

Das Paradoxon ist dabei, wie die Autorinnen festhalten, dass – wenn das Verfahren an sein „logisches Ende“ getrieben würde („logical conclusion“)[160] – es unsichtbar bliebe, nicht mehr Kunst genannt und das Moment der Subversion gar nicht erkannt werden würde. In der Nähe dieses Pols der Unsichtbarkeit, hätten wir es mit den gefährlichsten Taktiken zu tun, solchen, die in Gefahr sind, missverstanden zu werden – in diesem Sinne beschrieb ja auch Žižek die Befürchtung des Rezipienten von Laibach-Performern,

157 Ebd., 163 f.
158 Ebd., 164 [sic!].
159 Arns/Sasse 2006, 445.
160 Ebd., 14.

https://doi.org/10.7788/9783412508364

andere mögen deren Totalitarismus ernst nehmen. Diesem logischen Ende strebten auch laut Arns und Sasse gerade Laibach sowie die Gruppe Novi Kolektivizem (Neuer Kollektivismus) mit dem in der Folge zu explizierenden „Poster-Skandal" zu. Es gälte wahrscheinlich – wenn man an dieser Theorie weiterarbeiten wollte – zu fragen, wie gewisse einem konzeptuellen Kunstwerk inhärente Dramaturgien von Tarnung und Enttarnung sich zu der von Žižek stark betonten unauflösbaren Mehrdeutigkeit verhalten. Als entscheidend aber muss angesehen werden – und hierin stimmen Arns und Sasse mit Žižek überein –, dass der Rezipient das Totalitäre, das performiert wird, schließlich als Eigenschaft des Systems erkennt.

Nun war die föderative Republik Jugoslawien in den 1980er Jahren im politikwissenschaftlichen Sinn sicher kein totalitäres System, trotz der sich verschärfenden staatlichen Repressionen im Zuge ihrer Zersetzung, deren Zielscheibe vor allem auch Laibach war.[161] Eigentlich war Jugoslawien auf einen antifaschistischen Mythos gegründet worden; die Wendung gegen den Stalinismus stellte eine zusätzliche „Legitimationsgrundlage" dar. Dieses offizielle antitotalitäre Selbstverständnis machte die totalitäre Ästhetik von Neue Slowenische Kunst (NSK) besonders provokant.[162] Jedenfalls bestätigen die zeitgenössischen Kritiker die Wahrnehmung, dass Laibach, u.a. in der Verwendung stalinistischen und faschistischen Zeichenmaterials, eine „Mimikry", eine „die ästhetischen Prämissen der Macht imitierende Strategie" vorführte.[163] Am besten kann man diesen Vorgang am „Poster-Skandal" erläutern, den die Gruppe Neuer Kollektivismus auslöste, die mit Laibach zum gleichen Dachverband Neue Slowenische Kunst gehört.

Novi Kolektivizem hatte 1987 mit einem Plakat, das auf der Vorlage „Das Dritte Reich – Allegorie des Heldentums" des nationalsozialistischen Künstlers Richard Klein beruhte, den Wettbewerb für das Plakat zum Tag der Jugend (Dan Mladosti) gewonnen. Nach Auffliegen des Betrugs wurde die Gruppe wegen „Verbreitung faschistischer Propaganda" angeklagt – obgleich die Jury betont hatte, dass das Plakat „die höchsten Ideale des jugoslawischen Staates ausdrückt"[164]. NK passte sich hier also vordergründig an die Spielregeln des Wettbewerbs an und entlarvte mittels Unterschiebung des nationalsozialistischen Fackelläufers, der im NK-Entwurf die Insignien der Sozialistischen Föderativen Republik Jugoslawien (SFRJ) trug, die Wirkung von totalitären Identifikationsmustern in der SFRJ: „die hehre Ästhetik körperlicher Hygiene und klassizistischer Reinheit", in der NS-Ästhetik und Sozialistischer Realismus sich zumin-

161 Vgl. Arns 2002, 150 f.
162 Ebd., 38.
163 Ebd., 150.
164 Zit. nach Arns 2002, 76. – Vgl. Ramet 1987, 34.

https://doi.org/10.7788/9783412508364

dest ähneln.[165] Die Überidentifikation ist also die Wettbewerbsteilnahme, in der NK ganz auf Heldenpathos und Körperkult setzten; die Peripetie – ohne die Affirmation nicht in Subversion umschlagen hätte können – ist die Enttarnung der Vorlage, die aus dem Lager des schlimmsten ideologischen Gegners des auf dem antifaschistischen Partisanen-Mythos errichteten, sozialistischen jugoslawischen Staatswesen stammt. In der abstrakteren Zusammenfassung ihrer Analyse von NSK definiert Arns – hinsichtlich der Momente der „Überidentifikation mit dem System" – drei Stoßrichtungen: erstens die „von staatlicher Seite favorisierte Ästhetik", zweitens das „Aufzeigen der Funktionsmechanismen ideologischer Diskurse", drittens die „Dekonstruktion nationalistischer Identifikationsmomente".[166]

165 Diefenbach zit. nach Arns 2003, 79. Auf die polemische Seite dieses Vergleichs – dass die Darstellung des athletischen Körpers im Nationalsozialismus anders als im Sozialistischen Realismus innerhalb einer Lehre der Rassenhygiene zu deuten ist – verweist Arns gleichfalls (2002, 82, Fn. 190).

166 Vgl. Arns 2002, 154. Es scheint übrigens, dass die philosophische Rekonstruktion der Wirkungsmechanismen durch Žižek nicht ausreicht, die Wirkungen, welche die Performances und Artefakte von NSK im historischen Kontext hatten, zu subsumieren. Arns' Zurückweisung eines ideologisierten Totalitarismus-Diskurses – einer möglichen Voraussetzung des Gelingens des Verfahrens von Laibach – scheint der Logik der freudschen Verneinung zu gehorchen. So betont Arns (2002, 86): „Es muss an dieser Stelle darauf hingewiesen werden, dass das Verständnis von Ideologie und Totalitarismus bei *Žižek* bzw. der *NSK* nicht der klassischen politikwissenschaftlichen Definition dieser Begriffe entspricht. Vielmehr handelt es sich um eine *affektive* Ideologietheorie: Es geht um die unbewussten Dimensionen der Ideologie, die allgemein in Diskursen der Macht (speziell in seinen totalitären Ausformungen [sic!]) zu beobachten sind" (Arns 2002, 86; Hervorhebung durch Verfasser).
Die totalitäre affektive Funktionsweise ideologischer Diskurse wird von Arns als der Genuss des Ordnens der Welt im Signifikationsprozess und der damit einhergehenden Komplexitätsreduktion beschrieben: „Jeder ideologische Diskurs […] impliziert ein *Genießen:* ein Angebot an das Subjekt, ihm das Ordnen der Welt abzunehmen." (ebd.) Das in der Interpretation von Laibach durch Žižek angesprochene *Genießen* wird allerdings gerade mit dem gemeinschaftlichen Verstoß *gegen* das symbolische Gesetz erklärt. Das zynische Genießen richtet sich eben im Zwischenraum zwischen öffentlichem symbolischen Gesetz und heimlichem Verstoß ein. Eben daraus resultiert ja die subversive Wirkung der Überidentifikation. Die Modifikation des Begriffs des Genießens bei Arns ist, wenn kein Widerspruch, so doch erklärungsbedürftig.
In der Interpretation Laibachs durch Žižek sind symbolisches Gesetz und Ideologie allerdings in der Tat mit dem Imaginären, der Selbstidentifizierung der Gemeinschaft und dem Genuss des „ethnischen Dings" verbunden (vgl. Arns 2002, 87), womit sich erneut der Blick auf die Frage nach den nationalen Identifikationsmomenten richtet und darauf, inwieweit dieses Imaginäre einen privilegierten Bezug zum autoritären Staatssozialismus hat (als dem herrschenden System, auf das sich Laibach in den 1980er Jahren bezog). Tatsächlich muss man hier feststellen, dass dieses *Genießen* des Verstoßes gegen das Gesetz auch die Ordnung der „Liberal-Demokratie" und deren Begriffe von Egalität betrifft (vgl. Žižek 1992, 47 ff.). Parallelen zu Laibach ließen sich ja gerade im deutschen Post-Punk finden: Die Wuppertaler Band DAF (Deutsch Amerikanische Freundschaft) provozierte Anfang der 1980 mit ihrem Stück „Der Mussolini" – mittlerweile ein Diskoklassiker –, in dem das

Zu β – *stëb*. Aleksej Yurchak betont in seiner Beschreibung des *stëb* (und ebenfalls im Rückgriff auf Žižek) besonders die Mehrdeutigkeit dieser Form des Humors. Dieser Aspekt passt gut zu seiner Theorie des spätsowjetischen Subjekts und dessen ambivalenter Beziehung zu Ritualen der Macht; er wird indes weitgehend dekontextualisiert. Ein Geburtstagsgrußwort, das in karnevalesker Nachahmung des schwülstigen offiziellen Stils u.a. auf die Trinkfestigkeit des Gratulanten Bezug nimmt[167], hat nicht nur mit dem von Žižek beschriebenen Phänomen wenig zu tun. Es ist nicht nur nicht subversiv, sondern zeigt gar kein Moment der Überidentifikation oder Unwägbarkeit.

Gabowitschs kurzer Essay „Faschismus als stjob" kann Yurchaks *stëb*-Begriff nicht präzisieren, dennoch weist er einige sehr interessante Aspekte auf. Auf Gabowitschs Betonung der zentralen Bedeutung des Antifaschismus für das Selbstverständnis der Sowjetunion wurde bereits eingegangen. Dies ist hier auch insofern wichtig, als der Sieg gegen den Faschismus als eine der wenigen sowjetischen Identifikationsmuster gelten kann, die im heutigen Russland unvermindert ihre Wirkung entfalten.

Ohne das Moment der radikalen Provokation der antifaschistischen Identität – wie es auch bei Laibach eine große Rolle spielte – ist nicht nachvollziehbar, dass eine politische Jugendbewegung in einem Land, das zwanzig Millionen Opfer bei der Zurückschlagung des deutschen Vernichtungsfeldzugs zu beklagen hatte, „Hammer und Sichel in der Fahne Hitlers" zu ihrem Parteiwappen macht. Im Übrigen erklärt auch Jon Savage den Gebrauch des Hakenkreuzes in der englischen Punk-Kultur ganz ähnlich: die Provokation der Kriegsgeneration, deren Nationalstolz eng verbunden mit dem Sieg über Nazi-Deutschland war (2001).

Der Begriff des *stëb*, wie er von Yurchak und im Anschluss von Gabowitsch verwendet wird, erscheint etwas schwammig, zu wenig auf die jeweiligen historischen Phasen, vor und nach dem Untergang des Sozialismus, bezogen. Man sollte wohl fragen, ob das durch Laibach versinnbildlichte Prinzip der Überidentifizierung in der postkommunistischen Wirklichkeit allgemein noch möglich erscheint und ob die NBP im Besondern etwas mit dem genannten Prinzip zu tun hat. Wenn man antifaschistische und im Falle der Bundesrepublik Jugoslawien antitotalitäre Identifikationsmuster in Rechnung stellt, kann man das Verfahren der Überidentifizierung so spezifizieren, dass ein Phänomen wie Laibach sich mit dem staatlichen *Faschismus-Vorwurf* überidentifizierte. Dabei ist Laibach (und allgemeiner NSK) eine für sich genommen nicht ideologische Gruppe, die im repressiven System aufgrund ihres Kampfes für einen künstlerischen oder sub-

---

Publikum aufgefordert wird, u.a. „den Mussolini", „den Adolf Hitler" und „den Jesus Christus" zu tanzen. Würden wir dies auch als Überidentifikation mit dem herrschenden System (der Bundesrepublik Deutschland) beschreiben? Mit der rekapitulierten Theorie Žižeks ginge dies im Prinzip.

167 Vgl. Arns 2002, 261.

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

kulturellen Freiraum in die strukturelle Nähe zu den Initiativen einer sich formierenden, stärker politisch positionierenden Zivilgesellschaft tritt. Arns betont die besondere Rolle der Punk-Bewegung, die eben durch ihr Ignorieren ideologischer Appelle von staatlicher Seite (nicht Affirmation oder Negation derselben) vermochte, eine autonom organisierte subkulturelle Parallelgesellschaft zu entwickeln, in der sich dann stärker politische Initiativen (Schwulenbewegung, Pazifismus, Feminismus, Umweltschutz usw.) entfalten konnten.[168] Im sowjetischen Kontext ist die sibirische Punk-Bewegung um die Zentralfigur Egor Letov ein vergleichbares Phänomen. Auch er reagierte auf die staatliche Stigmatisierung, den Faschismus-Vorwurf, mit dem Verfahren der Überidentifizierung und wurde, obwohl er sich eigentlich ganz der autonomen Musikproduktion für die Schublade verschrieben hatte und nicht im engeren Sinne politisch war, als Dissident behandelt. Gerade ihr Prestige als künstlerisch autonome Enthusiasten hilft diesen Akteuren den Faschismusvorwurf von staatlicher Seite umzuadressieren – der Staat wird entlarvt als übergriffig und kontrollsüchtig, bestrebt, bis in die Sphäre der ästhetischen Selbstentfaltung hineinzuwirken.

Für diese Form der Überidentifizierung sind die Voraussetzungen schlechter geworden, da der postsowjetische Staat nicht mehr so weitgehend wie sein Vorgänger versucht, Lebensweisen zu reglementieren. Während in der späten Sowjetunion die wachsende Autonomie im privaten Raum die ästhetizistische Stilisierung des Alltags als Inbegriff der Freiheit erscheinen ließ, ist nun die Möglichkeit des politischen Zusammenschlusses hinzugekommen. Ein Projekt wie Laibach, in dem die faschistoide Selbststilisierung künstlerisch und formal weitgehend sublimiert erscheint, würde wahrscheinlich nicht weiter Anstoß erregen, weil der Staat nur in begrenztem Maße ethisch-ästhetische Vorgaben für das Leben der Staatsbürger erteilt. Noch relevanter erscheint, dass die Abwesenheit eines alles überschattenden, autoritativen und ideologischen Diskurses eine Rückspiegelung des Faschismus-Vorwurfs auf das System nicht mehr ohne Weiteres ermöglicht. Und entscheidend ist schließlich, dass derartige Projekte verwechselt mit kontrakulturellen rechten Phänomenen werden würden, die sich in postsowjetischen Zeiten etabliert haben. So schreibt Katja Diefenbach 1994 in ihrer Reportage über Laibach:

> In Belgrad hat sich Anfang des Jahres [1994] eine Kulturformation mit dem Namen „PolitArt“ gegründet. Sie steht in der Tradition einer intellektuellen, populistischen Neuen Rechten, wie wir sie vom Zirkel um Alain de Benoist in Frankreich oder vom faschistischen Wochenzeitungsprojekt *Junge Freiheit* her kennen. Am Telefon erklärte mir Isidora Bjelica, einer der vier, fünf führenden Leute bei „PolitArt“, dass ihre Strategie eine Rechtswendung von

168 Vgl. Arns 2002, 135–147.

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

> dem sei, was NSK in den Achtzigern probiert hätte. „PolitArt“ macht Performances, Techno-Parties. Ihre Mitglieder schreiben Manifeste und schießen ein Schnellfeuer faschistoider Zeichen ab: Tito am Galgen, Leni-Riefenstahl-Filmstills, Hakenkreuze, Četnik-Kult.[169]

Dies klingt stark nach NBP, und so scheint die Bewegung Limonovs in der Tat zu den „populistischen Rechten“ zu gehören, die „genau den Raum [besetzen], den die demoralisierte und konvertierte Linke geräumt hat“[170]. Wenn aber Laibach und NBP von Gabowitsch unter dem Begriff des *stëb* in einen Zusammenhang gestellt werden, verhüllt dies vielleicht mehr, als es offenbart. Laibach war als subkulturelles Projekt mit dem slowenischen Frühling verbunden, wirkte als Homologie zur Demokratisierungsbewegung im künstlerischen Feld; die NBP hingegen war eine nationalistische Bewegung. Gerade weil sie sich nicht am „mimetischen Faschismus“ orientierte („mimetic fascism“)[171], also jenem, im Wesentlichen deutschen Exportschlager der sich am Nationalsozialismus orientierenden, rassistischen Skinheadbewegung in Springerstiefeln und Bomberjacken, konnte sie sich ideologisch gut den historischen Gegebenheiten Russlands anpassen.

In der Ästhetik der NBP gibt es freilich Momente der „Überidentifikation“ – wie Gabowitsch’ Essay über den *stëb* betont. Diese richten sich jedoch (was in einem Diskurs verlorengeht, der zu viele Phänomene zusammenfasst) nicht auf die herrschende Ideologie. Vielmehr wird den Machthabern abgesprochen, nationale Interessen wirklich zu vertreten. Die Überidentifikation mit dem Es-Bösen der sowjetischen Geschichte (dem Stalinismus) oder Deutschlands (dem NS), die manchmal einen eher melancholischen und leichenfleddernden Charakter hat, richtet sich dabei eigentlich, um es in den Termini Žižeks auszudrücken, gegen das „Ich-Böse“[172] in der russischen Gesellschaft – die Gier und die persönliche Vorteilsnahme (als subjektive Ausdrucksweise der Privatisierung gesellschaftlicher Ressourcen).

Stëb wird sich in der Folge als produktiver Beschreibungsbegriff erweisen, indem er von dem spezifischeren Verfahren, das in Žižeks Theorie als „Überidentifikation mit der herrschenden Ideologie“ dargelegt wird und das in Sasses und Arns’ Begriff der subversiven Affirmation weiterentwickelt und verallgemeinert wurde, bewusst etwas abgelöst wird. Die Mindestbestimmung von *stëb* scheint die von Yurchak so stark betonte Mehrdeutigkeit des Humors, die Balance von Identifikation und Entfremdung zu sein, das, was eine sichere Einschätzung der Authentizität der Sprecherhaltung verunmöglicht oder

---

169 Diefenbach 2002, 33.

170 Ebd., 34.

171 Griffin 1996, 164.

172 Žižeks (1996, 162) Definition: „Die allgemeinste Art des Bösen ist das Ich-Böse: dasjenige Verhalten, das von eigennütziger Berechnung und Gier, das heißt von der Mißachtung universeller Prinzipien geleitet ist.“

https://doi.org/10.7788/9783412508364

doch weitgehend erschwert. *Stëb* als Spielart des Humors muss nicht unpolitisch sein. Im Gegenteil – wie der Witz in der freudschen Theorie ist *stëb* tendenziös, er enthemmt,[173] und somit ist er politisch zweideutig. Das Verfahren des *stëb* wird sich im Folgenden tendenziell als ästhetizistisch erweisen, als Technik radikaler sozialer Distinktionsakte, die zwar der Ästhetisierung von Politik nicht diametral entgegengesetzt ist, aber doch in einem deutlichen Spannungsverhältnis zu ihr steht.

Die Kultur des *stëb* ist allerdings in die Jahre gekommen; sie ist eher ein Phänomen der 1990er Jahre und wurde seit den 2000er Jahren immer mehr durch eine „Neue Aufrichtigkeit" („novaja iskrennost'")[174] ersetzt; auch wenn der *stëb* in Limonovs provokativer Selbstinszenierung (abnehmend) präsent bleibt. In den 2000er Jahren hat sich eine Neue Aufrichtigkeit als dominante Form des Selbstbezugs bzw. der Selbstinszenierung durchgesetzt. Bei Limonovs jüngerem Schriftstellerkollegen Zachar Prilepin ist trotz eines skandalösen Texts wie seinem „Brief an den Genossen Stalin" nichts vom *stëb* geblieben.[175]

3.2.6 Nachtrag: Die Laibach-Rezeption in der Limonka

Der Frage, wie sich denn das Phänomen der Überidentifikation mit dem Totalitarismus in der postkommunistischen Ära entwickelt, ließe sich auch anhand der Laibach-Rezeption thematisieren, und gerade die *Limonka* stellt hierbei einen interessanten Untersuchungsgegenstand dar, denn das Schaffen des slowenischen Kollektivs geriet immer wieder in die Spalten dieser Zeitschrift – in Form von Interviews und Rezensionen ihrer Platten und Konzerte.[176] Auch wenn die Besorgtheit angesichts der Mehrdeutigkeit von Laibachs Ästhetik in der *Limonka* nie ganz schwindet, bestätigt sie im Großen und Ganzen den von Žižek dem skeptischen Zuschauer von Laibach zugeschriebenen Verdacht, andere könnten das Prinzip der Überidentifikation nicht erkennen und die Inszenierungen Laibachs ernst nehmen. In einem Interview in der dritten Ausgabe der *Limonka*[177] wird den Laibach-Perfomern etwa die Frage gestellt, ob sie den Inhalten ihrer Texte große Bedeutung beimessen würden oder im Wesentlichen am Skandal orientiert wären. Laibach gibt eine (scheinbar) der Ideologie der *Limonka* entgegenkommende Antwort:

173 Freuds Theorie des Witzes ist oben in Kap. 2.3.1 in Fn. 174 zusammengefasst.

174 Yurchak 2008, 258.

175 Siehe für die Interpretation dieses Texts von Prilepin den Beginn von Kap. 3.8.

176 Vgl. Kamennyj 1995 – Ramires 2007a und b – Krocho/Večnozelenyj 2008. Bei A. Kamennyj („der Steinerne") könnte es sich eventuell um ein Pseudonym des Rockbarden Aleksandr Nepomnjaščij handeln, der in der Anfangsphase der NBP ihr Mitglied war und dessen größter Hit *Kamennoe nebo* (*Steinerner Himmel*) hieß.

177 Vgl. Kamennyj 1995.

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

> Unsere den Totalitarismus betreffende Grundüberzeugung lautet so: Kunst und Ideologie schließen einander nicht aus. Wir Künstler nehmen die Form des einen oder anderen Systems an, das jeweils die Geschichte dominiert. Es ist dies das Prinzip der De-Personalisierung. Wir akzeptieren das Primat der Ideologie, was an sich eine äußerst totalitäre Herangehensweise ist. Wir stellen uns ins Zentrum des Problems mit all den hieraus sich ergebenden Konsequenzen.
>
> Основное наше утверждение, касающееся тоталитаризма, звучит так: Искусство и идеология не исключают друг друга. Сами мы как художники принимаем форму той или иной системы, когда-либо доминировавшей в истории. Это путь де-персонификации, мы принимаем примат идеологии, что само по себе является весьма тоталитаристским подходом. Мы ставим себя в центр проблемы со всеми вытекающими оттуда последствиями.[178]

Auf dieses dem Prinzip der Überidentifizierung gehorchende Bekenntnis zur Identifizierung mit dem Totalitarismus folgt die Unterscheidung eines östlichen und eines westlichen Totalitarismus. Während der östliche ein ideologischer sei, beruhe der westliche auf der Zurichtung des Konsumenten durch die Gesetze des Markts. Der westliche Totalitarismus habe sich dabei als wirkungsvoller als der östliche erwiesen, weil er die Illusion von Freiheit erzeuge. So stehe MTV für eine die Autoritäten zersetzende Kontrakultur, sei dabei jedoch ganz auf die Kontrolle der Jugend ausgerichtet.

> Ist doch der Ostblock in dem Moment zerfallen, als viele im Osten die Ideale verloren hatten und der westlichen Propaganda glaubten, den Versprechungen des Westens. Fakt ist, dass der Totalitarismus nicht nur nicht gestorben ist, sondern sich jetzt in seiner ausgefeiltesten, subtilsten Form entwickelt. Er bleibt dabei Totalitarismus mit einem entwickelten System der Unterdrückung, wenn auch nicht allein durch rohe Gewalt.
>
> Ведь Восточный блок распался тогда, когда многие на Востоке, потеряв идеалы, поверили западной пропаганде, обещаниям Запада.
> Фактом является то, что тоталитаризм не только не умер, но развивается именно сейчас в своей самой изощренной, тонкой форме, оставаясь при этом тоталитаризмом с развитой системой подавления, разве что не при помощи одной лишь грубой силы.[179]

178 Ebd., 3.
179 Ebd.

https://doi.org/10.7788/9783412508364

Unabhängig davon, ob Teile dieser Rede wiederum eine Überidentifizierung mit der Ideologie des Zielpublikums des Interviews darstellen oder nicht, deutlich wird, dass diese Aussagen recht gut in das ideologische System der NBP passen und dabei Schlussfolgerungen gezogen werden könnten, die Laibach ideologisch kaum genehm wären. Etwa: Gegen den Totalitarismus des Markts, der, s.o., auch als Herrschaft des Ich-Bösen aufgefasst werden kann, helfe lediglich die demonstrative Identifizierung mit dem Kollektiv bzw. die Überidentifizierung mit dem Es-Bösen des Totalitarismus. Auf fatale Weise hätte diese Aussage eine große Schnittmenge mit Limonovs Kritik der *soft nasilie* (der „soften Gewalt“) aus *Disciplinarnyj Sanatorij,* die die Herrschaftstechnik des Westens (aber auch in weniger entwickelter Form die der späten Sowjetunion) dargestellt habe. Unter den Bedingungen der Abwesenheit des autoritativen ideologischen Diskurses der späten Sowjetunion, das als totalitär entlarvt werden konnte, wird das Es-Böse nun zum antiwestlichen Identifikationsmoment. Die Überidentifikation mit den stalinistischen Henkern, oder gar mit den faschistischen, ist dabei sicherlich nicht nach jedermanns Geschmack, wesentlich jedoch ist die grundlegende Axiologisierung des Diskurses (ins Östliche/Westliche). Deren fast unüberwindbare Logik zeigt sich auf komische Weise in der Rezeption von Laibachs Album *Volk* von 2006 in der *Limonka*. Laibach verarbeitete und verfremdete in diesem Konzeptalbum die Hymnen der großen Nationen und fügte zudem die Hymne des NSK-Staats hinzu. Dieser von Neue Slowenische Kunst gegründete künstlerische Staat habe, so der NSK-Staatsphilosoph Žižek, angesichts des destruktiven Desasters zerfallender Staatlichkeit auf dem Balkan, den nicht nur in der Linken verbreiteten antiliberalen Mythos der Gemeinschaft ohne Staat verabschiedet:

> Das Konzept der Utopie hat heute eine Kehrtwendung vollzogen – utopische Energie ist nicht mehr auf ein staatenloses Gemeinwesen gerichtet, sondern auf einen Staat ohne Nation, einen Staat, der sich nicht länger auf ein ethnisches Gemeinwesen und sein Territorium gründet, und deshalb auf einen Staat ohne Territorium, auf eine rein künstliche Struktur aus Prinzipien und Autorität, die die Nabelschnur der ethnischen Herkunft, Landeseigenheit und Verwurzelung durchtrennt hat.[180]

Auch hier allerdings erkennt Žižek ein Moment der Überidentifizierung, der Subversion wieder, indem NSK zum „Diener des neuen Leviathan“[181] wird: Der NSK-Staat ist ein utopischer Doppelgänger des durch die Brüsseler Bürokratie, die ethnisch-nationalen Interessen und den Einfluss globaler Konzerne unterminierten europäischen Projekts.

180 Žižek 2003a, 51.
181 Ebd.

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

Diese deterritorialisierende Ausrichtung von NSK wird vom Rezensenten der *Limonka* einfach verneint, indem die erdachte NSK-Hymne als „Hymne eines leider in der Realität bisher nicht existierenden Staats der NSK“[182] bezeichnet wird. In einer anderen Rezension – zum Ethno-Ambient-Album *Novyj gimn Rossii (Die neue Hymne Russlands)* – wird gar behauptet, die Umarbeitung der Nationalhymne durch Laibach hätte lange Zeit den einzigen Kandidaten für eine alternative Nationalhymne Russlands dargestellt.[183] Nun aber, nachdem die Formation Moon Far Away aus dem Westen Russlands einen würdigen Nachfolger für die russische Nationalhymne abgeliefert habe, tritt der zuvor verneinte deterritorialisierende Aspekt des Werks von Laibach dann doch zu Tage. Bei aller Hochachtung für die slawischen Brüder von Laibach, handle es sich bei ihrer Version der russischen Nationalhymne doch nur um „postmoderne Basteleien mit der *anglobalen* Sprache“.[184] Die Ironie ist hier, dass die subversiv-affirmative deterritorialisierende Ausrichtung des NSK-Staats im ersten Fall geleugnet, im zweiten Fall konzediert und abgelehnt wird. Eine Zeit lang hätte Laibach provisorisch als ausländische Lieferanten des quasi religiösen Weihelieds der russischen Nation einstehen können.[185] Angesichts der palingenetischen Kraft der neuen Nationalhymne aber wird offenbar, wie weit ihre Bearbeitung der russischen Hymne den Kräften der Globalisierung verhaftet war. Wenn Laibach in der Tat, wie Žižek feststellte, keine Antwort, sondern eine Frage darstellt, so fand man in der *Limonka* zwei (einander widersprechende) Antworten. In beiden ist die Komplexität der Frage (Was ist der Staat ohne Nation, die Nation ohne den Staat?) verdrängt – Therapie leider misslungen, muss man anmerken. Die Hymne von Moon Far Away *Mama Rus’* ist übrigens ein chorisch ausgeführter Gesang von Bäuerinnen über Motive archaischer Gemeinschaft (Fruchtbarkeit der Felder, Verteidigung der Heimat usw.). Er erfährt auf dem Album mehrere Remixe in verschiedenen Stilen elektronischer Musik. Auch in den Plattenrezensionen spürt man freilich den *stëb*-Charakter – die Ethno-Ambient-Hymne wird vom Rezensenten bestimmt ernsthaft patriotisch goutiert. Die Idee, ihr den Status einer Nationalhymne zuzuweisen, ist indes Provokation, randständiger Ausdruck eines jugendlichen Wunsches nach einem Dekorationswechsel auf dem Gebiet des Nationalismus, ein radikaler Distinktionsakt eher ästhetizistischen als politischen Charakters.

---

182 Ramires 2007a: „Плюс гимн несуществующего пока, к сожалению, в реальности, государства NSK.“

183 Ambient heißt eine Spielart von Technomusik, in der der Rhythmus zugunsten von warmen, sphärischen Klangflächen zurücktritt. Sie wird in Klubs häufig in den zur Erholung designierten Chill-Out-Areas gespielt.

184 Krest’janin 2009: „постмодернистские поделки на *англобальном* языке“ [Hervorhebung durch Verfasser].

185 Vgl. ebd.

https://doi.org/10.7788/9783412508364

Nur Limonovs Kritik, das „alte Weib" sei ein ungesundes Symbol der russischen Heimat, wurde vom Genossen „KRest'janin" (Bauer) offensichtlich nicht beherzigt. Nun soll gar der klassische Ausführende des nationalen Weihelieds – der Soldatenchor – durch alte Weiber ersetzt werden?

3.3 Ästhetizistische Anfänge: die NBP Mitte der 1990er Jahre

Auf dem Allrussischen Kongress der Sowjets im Juni 1917 trat der Vertreter des Flügels der Menschewiken Ikrali Cereteli auf, um den Beweis anzutreten, dass die Macht der Übergangsregierung überlassen werden müsse. Zum gegenwärtigen Zeitpunkt gebe es einfach keine Partei, welche die Macht in die Hand nehmen wollte. „Es gibt sie. Es gibt so eine Partei!", soll ihm Lenin, der Führer des bolschewistischen Blocks, zugerufen haben: „Est' takaja partija!" Mit diesem legendären Wort Vladimir Il'ičs, das von jedem sowjetischen Geschichtsbuch kolportiert worden ist, überschreibt Ėduard Limonov einen seiner Artikel, der im Juli 1996 in der *Limonka* erscheint: in der 40. Ausgabe der Zeitung, in der auf dem Titelblatt mit einem Porträt und Nachruf dem Musiker und Komponisten Sergej Kurechin gedacht wird, und in der ein Artikel Anatolij Osmolovskijs erscheint (1996a). Parteiführer Limonov reagiert in „Est' takaja partija!" auf Behauptungen der liberalen Presse, dass sein unlängst verstorbener Parteigenosse Kurechin den Faschisten lediglich gemimt habe, nun nach seinem Tod aber Schluss mit solchen Possen sei und Politik und Kunst wieder getrennte Wege gehen würden. Limonov widerspricht heftig: Es sei die Demokratie, deren fadem Antlitz misslinge, den Künstler zu inspirieren. Hoffnungslos am Durchschnittsmenschen orientiert sei sie, während die NBP dem Künstler „Ausrichtung auf Heldentum, Aufstand und den Übermenschen" gewähre.[186] Deutlich erkennt man hier das von Sokolov analysierte Unterfangen Limonovs, sein kulturelles Kapital in politisches umzuwandeln (2006). Er zählt die Künstler auf, die sich im Umkreis der Partei befänden, und versichert, dass Kunst und Politik in der NBP auch weiterhin unzertrennlich sein würden. Die große Zukunft seiner Bewegung, so Limonov in *Anatomija geroja (Anatomie eines Helden)*, bestehe ja gerade darin, dass sie die großen kulturellen und politischen Traditionen Russlands beerbe, während die anderen Parteien lediglich Klüngel kleiner Ganoven ohne Kultur und Ästhetik darstellten.[187] Solchen Beispielen der von Limonov beständig angewendeten Strategie des Selbstrühmens ist unter massenmedialen Bedingungen Unfehlbarkeit zu bescheinigen, weil ja auch die satirische Zurückweisung der Visionen und Ambitionen Limonovs

186 Limonov 1996, 2: „ориентацию на героизм, на бунт, на сверхчеловека".
187 Limonov 1998, 393 f.

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

dessen primärem Ziel – der Steigerung seines Bekanntheitsgrads – förderlich ist. *There is no such thing as bad publicity* – zumal wenn man sowieso als der Bad Boy auftritt. Es trifft jedoch auch zu, dass Limonovs Projekt, die Nationalbolschewistische Partei, großes Interesse in der kreativen Elite Russlands hervorrief. Limonovs Romane waren während der Perestroika endlich in der russischen Heimat erschienen. Sein eiserner Wille zum „žiznetvorčestvo" – beschreibbar als „Bestreben, seine Biographie selbst zu erschaffen und dies vor allem gemäß den Idealen des eigenen ästhetischen Systems"[188] – musste freilich die Ernsthaftigkeit seines politischen Projekts Mitte der 1990er noch fraglicher als heute erscheinen lassen. Limonov bot seine Bewegung vielen Künstlern und Musikern als Vehikel für deren eigene künstlerischen und politischen Zielsetzungen oder ihre eigenen, teilweise mit denen Limonovs konvergierenden Selbstinszenierungen an. Manche von ihnen wurden so zu Weggefährten Limonovs (z.B. Egor Letov), die sich Anfeindungen durch seine Gegner aussetzten, andere wurden eher zu listigen Trittbrettfahrern (Dmitrij Pimenov) und wieder andere lassen nicht erkennen, ob sie das eine oder das andere waren. Auch gab es diejenigen – z.B. Anatolij Osmolovskij und auch Aleksandr Brener –, welche sich zwar deutlich als Kontrahenten von Limonovs faschistoider „Ästhetisierung von Politik" positionierten, aber in einem Diskursfeld mit ihm wiederfanden, weil sie ihrerseits radikale ästhetische Praktiken einer Politik gegen die Politik erprobten. Im Folgenden werde ich beschreiben, wie und wozu einige kulturelle Akteure mit je eigenen Laufbahnen in den kulturellen Feldern der 1990er Jahre in die Umlaufbahn der NBP einschwenkten, ungeachtet der unterschiedlichen Lagerung der eigenen ästhetischen und politischen Motive.

3.3.1. Interaktionen mit dem Moskauer Aktionismus

In seinem Artikel *Es gibt diese Partei* behauptet Limonov, Alexander Brener stehe der NBP nahe; etwas weiter entfernt stehe Anatolij Osmolovskij, und mit Oleg Kulik habe er zumindest kürzlich gemeinsame Projekte besprochen. Damit nennt Limonov die drei Protagonisten bzw. die am besten in Erinnerung gebliebenen Künstler des Moskauer Aktionismus. Limonov bemüht sich offensichtlich darum, dass etwas vom *radical chic* der von ihm genannten Künstler auf die NBP abfärbe, indes sollte man seine Worte nicht für bare Münze nehmen. Die Radikalen Künstler standen zu keiner Zeit der NBP ideologisch nahe, waren in dieser Hinsicht keine Weggefährten, sondern eher Kontrahenten. Es gibt jedoch strukturelle Gründe, die zu Interaktionen zwischen den Aktionisten und der frühen NBP führten.

188 Čancev 2009, 3: „[…] стремление самому творить свою биографию и творить ее прежде всего в соответствии с идеалами своей эстетической системы."

Ab Ende 1992 kommt es zu Zusammenstößen zwischen Linksradikalen und Skinheads. Diese Gefahr nimmt in den nächsten Jahren stetig zu. Während 1994–96 die traditionellen, noch aus Sowjetzeiten stammenden, linksradikalen Gruppen – Anarchisten und Trotzkisten – zerfallen, wächst die Neue Linke. Parallel dazu tritt die NBP auf den Plan und knüpft Kontakte mit Linksradikalen.[189] Osmolovskij setzt sich der politischen Atmosphäre Mitte der 1990er Jahre entsprechend mit Faschismus und Antifaschismus auseinander. Er kuratiert 1996 die Ausstellung *Antifašizm i anti-antifašizm (Antifaschismus und Anti-Antifaschismus)* im Zentrum für Zeitgenössische Kunst, wobei zum Begleitprogramm das oben erwähnte, dem Problem des Faschismus gewidmete Seminar gehört. In einem mit dem der Ausstellung identisch betitelten Artikel versucht Osmolovskij an die Philosophie von Gilles Deleuze und Félix Guattari anzuknüpfen, die ihm nur aus Darstellungen zweiter Hand vertraut ist. Er lehnt den Faschismus als Stillstand ab, als Einfrieren der Wunschströme, theoretisiert dabei jedoch eine Kollektivität herbei, welche die von der bürgerlichen Gesellschaft vorgegebene Dichotymie von Faschismus und Antifaschismus hinter sich lassen würde.[190] Im Katalog zur Ausstellung betont Osmolovskij, dass entgegen dem Eindruck, den die Presse mit dem populären Begriff der „rot-braunen Kräfte“ erzeuge, der Faschismus sich ideologisch leicht vom Linksradikalismus abgrenzen ließe: Letzterer fordere „Glück für alle“ („sčast’e dlja vsech“), Ersterer lediglich „Glück für die Besten“ („sčast’e dlja lučšich“)[191] Ein simpler Antifaschismus könne jedoch nicht „den eigentlichen Faschismus von verschiedenen Formen der jugendlichen Provokation unterscheiden“.[192] Osmolovskijs kuratorische Arbeit nähert sich so dem Phänomen des *stëb,* als den Gabowitsch die Ausstellung klassifiziert hat.[193] Letztlich erscheint Osmolovskijs Aktivität aber auch hier zu eingehegt durch den institutionellen Rahmen und den pseudophilosophischen Diskurs, als dass das appropriierte faschistoide Zeichenmaterial noch eine odiose Wirkung hätte erzielen können. Der Anarchist Vlad Tupikin kritisierte in seiner Ausstellungsrezension angesichts der Unverständlichkeit von Osmolovskijs Konzeption die mangelnde Geradlinigkeit der „Trotzkisten“ von RADEK. Insbesondere stößt Tupikin, einem scharfen Kritiker Limonovs,[194] jedoch Aleksej Cvet-

189 Vgl. Tarasov 1997, 32, 41 und 56 ff.

190 Osmolovskij 1996. Vgl. auch die Ausstellungsrezension von Kovalev (1996).

191 Zit. nach Tupikin 1996.

192 Das Leaflet zur Ausstellung zit. nach Tupikin 1996: „otličat’ podlinnyj fašizm ot različnych form molodežnogo ėpataža“. Osmolovskij verweist in diesem Zusammenhang auch auf den Gebrauch des Hakenkreuzes durch Sid Vicious und die Sex Pistols (vgl. dazu Drews-Sylla 2011, 130 ff.).

193 Osmolovskij 2009, 7.

194 Tupikin, ein prominentes Mitglied des Kongresses der Anarcho-Syndikalisten, hatte bereits 1992 einen Artikel gegen Limonov verfasst, in dem er ihn bezichtigte, in Russland den Bürgerkrieg entzünden zu wollen, um ihn dann in Paris auszusitzen (vgl. Tarasov 1997, 80).

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

kos Partizipation auf, des Führers der anarchistischen Gruppe Fioletovyj internacional (Violette Internationale),[195] der zu diesem Zeitpunkt bereits festes Redaktionsmitglied der *Limonka* war und sich dort in der Tat zum Meister des *stëb* entwickelte.[196]

Kleinere Verbindungen zwischen Osmolovskij und der NBP gab es also, die Limonov zum Zwecke des Imagegewinns zu einer regelrechten Zusammenarbeit stilisierte. Osmolovskij kooperierte intensiver mit der Studentenwehr, die ihrerseits Verbindungen zur NBP hatte.[197] Auch trat Osmolovskij mit dem damaligen Führer der Petersburger Gruppe der NBP, Dmitrij Žvanija, sowie einem Vertreter der Studentenwehr bei einer Podiumsveranstaltung im noch aus Perestroika-Zeiten stammenden Galeriehaus Puškinskaja 10 auf. Das Motto der Veranstaltung war „Eine Stimme – für zwei" („Odin golos – za dvoich")[198]. Es wurde dafür geworben, dass die Wähler bei der Präsidentschaftswahl ihre Stimme Boris El'cin und dem Kommunistenführer Zjuganov zugleich geben (i.e. dem Kandidaten „El'zju")[199] oder andere Namen auf dem Wahlzettel hinzufügen sollten. Die Forderung wurde erhoben, die Wahlkommission sollte diese Stimmen als gültig anerkennen. Die oben, aus *Mail Radek* (vom 10. Januar 1996) zitierte Veröffentlichung, in der Osmolovskij seine Erfahrungen mit der *großen* Politik zusammenfasst und apodiktisch erklärt, dass der eigentliche Unterschied zwischen den Parteien in Russland nicht in der ideologischen Sphäre zu suchen sei, sondern darin bestehe, welche Business-Interessen bzw. mafiosen Verbindungen jeweils hinter ihnen stünden, ist mit dem weiter oben angesprochenen *Limonka*-Artikel der Ausgabe Nr. 44 identisch.

Zur Aktion *Barrikada* am 23. Mai 1998, bei der – wie bereits beschrieben – 300 Menschen, u.a. die Künstler aus der Gruppe Regierungsunabhängige Kontrollkommission und Mitglieder linker Splitterparteien, unweit des Kremls mit einer leichten Barrikade aus Pappkartons, Bauholz, Transparenten und Gemälden, den Verkehr lahmlegten, um an die Pariser Massenunruhen 30 Jahre zuvor zu erinnern, war die NBP explizit nicht eingeladen.[200] Osmolovskij scheint sich zu diesem Zeitpunkt deutlich von Limonovs

195 Die Filetovyj internacional könnte zu diesem Zeitpunkt, gemäß Tarasov, wohl auch zur Neuen Linken gerechnet werden, denn deren Ideologie hatte bis 1997 selbst bei den Gruppen, die sich selbst noch als Anarchisten verstanden, die anarchistische Ideologie verdrängt (1997, 81 ff.).

196 Auf der Ausstellung Osmolovskijs stellte er unter dem Werktitel „Drugie znaki" („Andere Zeichen") surrealistische Straßenschilder aus. Ein Ideogramm zeigt etwa einen im Grenzstreifen Patroullierenden mit Hund an der Leine und einer Flinte auf dem Rücken, indes hat der Hund einen Menschenkopf mit Mütze, sein Führer hingegen einen Hundekopf (siehe Abb. 12).

197 Vgl. Tarasov 2002/03, 35.

198 Osmolovskij 1996a, 3. Die Wiedergabe dieser Ereignisse entstammt einer redaktionellen Einleitung des Artikels (Osmolovskij 1996a), i.e. nicht aus Osmolovskijs Feder.

199 Ebd.

200 Vgl. Meindl 2010d.

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

Partei distanziert zu haben, 2010 antwortete Osmolovskij auf meine Frage hin, ob die NBP als künstlerisches Projekt wahrgenommen wurde, so:

> Man kann alles Mögliche als verrücktes Projekt wahrnehmen. Auch die Gruppe „Russische nationale Einheit“ wurde und wird als verrücktes Kunst-Projekt wahrgenommen. Das Entscheidende ist, wie ein Mensch so eine Sache positioniert. Limonov hat diese Sache nicht als Kunst-, sondern als politisches Projekt positioniert. Dass in dieser politischen Organisation ein bedeutendes Element künstlerischen Ausdrucks vorhanden war – einverstanden, aber bekanntermaßen haben auch die Nazis sich vieler künstlerischer Ideen bedient. Auch hat Benjamin geschrieben, dass die Faschisten die Politik ästhetisieren, während die Linken die Kunst politisieren. Deswegen ist nichts Verwunderliches daran, dass sie das als Kunstprojekt gemacht haben. Ich würde es auch ein postmodernes politisches Projekt nennen. Übrigens, wie „Gegen alle“ auch, nur von der anderen Seite. Limonov veröffentlichte auf seinen Seiten historische Texte über die RAF und gleichzeitig, zum Beispiel, über Hitler. Er gaukelt so das Modell eines romantischen Dämons vor, eines romantischen, dämonischen Geists, der einen Pakt mit dem Teufel eingeht, sei’s mit Hitler, sei’s mit rechts, mit links, mit wem auch immer. Das Wichtigste ist, allen einen Schock zu versetzen. Unser Verhältnis dazu war äußerst negativ.[201]

Osmolovskij bedient sich hier recht schematisch der oben besprochenen benjaminschen Endformel aus dem Kunstwerkaufsatz. Demnach wäre die Regierungsunabhängige Kontrollkommission als Politisierung von Kunst zu verstehen, während Limonov eine Ästhetisierung von Politik betrieben habe bzw. betreibe. Indes hätten sie sich als „postmoderne politische Projekte“ aufeinander zubewegt. *Protiv vsech* bezeichnet er in diesem Zusammenhang auch als „antipolitische oder soziale Aktion“.[202]

Die Unschärferelation von Moskauer Aktionismus und NBP beruht nicht auf direkten Übereinstimmungen in den Interessen, sondern ist systemischer Natur. Beide richteten sich gegen das politische System, die NBP jedoch war an politischer Machtergreifung orientiert. *Protiv vsech* stellte hingegen in der Überdrehung der grass-roots-Kampagne für das Gegen-alle-Wählen eine apophatische Zurückweisung der Macht selbst dar. Bei-

---

201 Ebd.

202 Ebd. – Vgl. Bzonkova 2013: „Auf der Grundlage dieser Konstellation des Politischen und Ästhetischen stellt sich die Frage, ob es sich im Fall der NBP um eine politische Partei handelt oder ob die NBP nicht vielmehr ein postmodernes mediales Produkt ist, das nur zufällig die Form einer politischen Partei in der Öffentlichkeit nutzt. Diese Frage wurde auch innerhalb der NBP diskutiert und führte zu Spaltungen zwischen ihren Anhängern. So ist 2005 z.B. eine Splittergruppe aus der Nationalbolschewistischen Partei hervorgegangen, die keinen besseren Namen gefunden hat als „Nationalbolschewistische Partei ohne Limonov.“

https://doi.org/10.7788/9783412508364

de Projekte scheinen indes die gegensätzlichen Positionen, die ihnen Osmolovskij gemäß der Theorie Benjamins zuweist, nicht recht erfüllen zu können, deswegen ihre Ähnlichkeit. Bei einer wirklichen Ästhetisierung von Politik kommt der NBP die romantische dämonisierende Selbstinszenierung in die Quere, die Osmolovskij anspricht und die Čancev fast wortgleich einen „anarchischen Romantismus" genannt hat („anarchičeskij romantizm")[203], der sich durch die für eine solch typische Entgegensetzung von Masse und Held auszeichnet. Für Sokolov ist dies ein wichtiger Aspekt von Limonovs ästhetizistischer Selbstinszenierung im politischen Feld.[204] Die Verdoppelung der populären Protiv-vsech-Kampagne im Namen der Kunst durch Osmolovskij wird dem Anspruch einer Politisierung von Kunst aus ähnlichen Gründen nicht gerecht. Sie weist wiederum nicht in Richtung einer Selbstbespiegelung der Massen, sondern gründet in einer Selbstverkennung der Künstlerklasse als revolutionärem Subjekt. Den Berührungspunkt von Regierungsunabhängiger Kontrollkommission und NBP im Jahre 1996 darf man durchaus als Ästhetizismus bezeichnen.

Eine weitere interessante Interaktion des RADEK-Kreises mit der *Limonka* war der „Konkurs proektov revoljucij" (Wettbewerb der Revolutionsprojekte) von Dmitrij Pimenov. Da dieser jedoch eine wichtige Rolle im Prozess gegen Limonov spielen wird, wird er im nächsten Kapitel besprochen. Stattdessen sei hier noch auf Aleksandr Breners Interaktion mit der NBP eingegangen; interessant ist sie deshalb, weil Breners Texte in der *Limonka* (wie übrigens auch Pimenovs „Wettbewerb") mehr noch als Osmolovskijs *Limonka*-Beiträge Textaktionen sind. Damit ist gemeint, dass die *Limonka* nicht lediglich als Medium benutzt wird, sondern Texte in einer Art subversiven Affirmation oder Mimikry das Medium des brandstiftenden Revolutionsblatts evozieren.

Als Kontext für Breners Schreiben in der *Limonka* – also einem nationalistischen, vermeintlich faschistischem und totalitärem Blatt – im Sommer 1996 ist bedenkenswert, dass Brener im Frühjahr desselben Jahres in der Kunstwelt des Faschismus bezichtigt wurde. Dies geschah in einem offenen Brief der westlichen Teilnehmer der Ausstellung *Interpol* in den Färgfabriken, einem Zentrum für zeitgenössische Kunst in Stockholm, nachdem Brener am Eröffnungsabend am 2. Februar 1996 eine Installation des chinesisch-amerikanischen Künstlers Wenda Gu zerstört und Kulik in seiner Rolle als Kettenhund, der sein Territorium im Ausstellungsraum verteidigt, einen Besucher gebissen hatte. In der *Limonka* Nr. 33 (Februar 1996) wurde ihm dafür prompt Beifall gespendet,

203 Čancev 2009, 92. – Vgl. zu „Limonov als Romantiker" und dem „romantisch[en] Klischee der Opposition zwischen dem Künstler (Genie) und dem Bürger (Menge)", die die ideologisch heterogen eingestellten Parteimitglieder eint, auch Bzonkova 2013.

204 Sokolov 2006, 155.

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

weil sowieso „alle Ausländer gebissen werden sollten“[205]. Es ist zwar unangebracht, bei der von Kulik zugefügten Bisswunde lediglich von symbolischer Gewalt zu sprechen, die pennälerhafte, simplizistische Umdeutung des Bisses auf Gewalt gegen Ausländer in der *Limonka* hingegen ignoriert bewusst die symbolische Funktion der Aktion. Der Widersinn – das formale Element, das im Witz die Tendenz (hier: die tabuisierte Xenophobie) entschuldigt –, ist dabei, dass Gewalt gegen Ausländer sich normalerweise nicht des Kieferwerkzeugs als Waffe bedient. Das bewusste Missverständnis der Aktion durch die NBP erscheint komplementär zur Lesart durch die angefeindeten Westler. Der Protestbrief der westlichen Künstler beschwor den Ost-West-Gegensatz, die beiden Künstler wurden des „hooliganism“ und einer „skinhead ideology“ bezichtigt, der Kurator der russischen Seite, Viktor Miziano, zu einem Apologeten einer „totalitarian ideology“ stilisiert.[206] Unmittelbar auf den Akt der Zerstörung hatte der Kunstkritiker Oliver Zahm mit Schreien reagiert, in denen er die Aktion als „neo-fascist“[207] verurteilte.

Der Fall war eigentlich viel schwieriger. Für Brener und Kulik waren die Zerstörungsakte logische Konsequenz des Scheiterns einer Verständigung zwischen den russischen und schwedischen (sowie den anderen westlichen) Künstlern, die eigentlich den Inhalt der Ausstellung bestimmen hätte sollen. Die westlichen Künstler seien jedoch lediglich an der Positionierung ihrer eigenen Werke interessiert gewesen – insbesondere Wenda Gu, dessen Installation, ein zwanzig Meter langer Tunnel, geflochten aus menschlichem Haar mit einer Rakete darin, einen großen Teil des Platzes und der Ressourcen von Färgfabriken einnahm, während russische Beiträge an den Rand gedrängt oder nicht realisiert werden konnten.[208] Während „die Russen“ – als müssten sie den Verlust ihres Großmachtstatus kompensieren – als zu fordernd empfunden wurden[209], schienen die westlichen Teilnehmer überhaupt nicht an authentischer Kommunikation und lediglich an einer marktkonformen Präsentation der eigenen Arbeiten interessiert. In dieser Atmosphäre der Nichtkommunikation, so Kulik, wurde der Reservoir Dog geboren, der aggressiv sein Territorium markiert. Lediglich das Readymade seines Moskauer Kettenhunds abzuliefern, hätte seine künstlerische Identität beschädigt.[210]

Miziano verteidigte die Performances gleichfalls als Ergebnis einer gescheiterten Kommunikation. Die alte westliche Demokratie („old western democracy“)[211] hätte in ihrer ideologisch aggressiven Reaktion einen Offenbarungseid geleistet, hätte doch Kulik als

205 Koch 1996, 4.
206 Zahm 2000, 23.
207 Gu 2000, 40.
208 Vgl. Brener 2000, 10. – Vgl. Bredikhina/Kulik 2000, 32.
209 Vgl. Gu 2000, 39.
210 Vgl. Kulik 2000, 37 f.
211 Miziano 2000b, 26.

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

rasender Kettenhund lediglich ein im westlichen Unbewussten verankertes Bild Russlands materialisiert. Eine kleine Gruppe von russischen Intellektuellen, die zu einem europäischen Dialog bereit seien, als Faschisten zu diskreditieren, sei unverantwortlich. Schließlich gäbe es in Russland genügend wirkliche Faschisten, die einen solchen Dialog verhindern wollten.[212] Mit ein paar Jahren Abstand jedoch wollte Miziano den um die Ausstellung entstandenen Mythos – ebenjenen, dass sie „Ost und West" auseinanderdividierte, was der Katalogtitel immerhin aufgriff – etwas relativiert wissen. Er kritisierte seine Künstler: Brener und Kulik wären in den Zerstörungsakten lediglich den Weg des geringsten Widerstands gegangen, hätten den Skandal statt die mühevolle Verständigung gewählt. Interpol hätte zu bestimmten Zeitpunkten bestimmte Leute involviert – „They were not prone to any dialogue – they simply had nothing to say"[213]; womit der Kurator auch auf den Zeitaufwand hinweist, dessen eine Verständigung wirklich bedurft hätte.

Wie immer man sich den Strategien Berners und Kuliks stellt – es sei denn, man sieht in ihren Handlungen lediglich Gesetzesbrüche und/oder Publicity-Stunts –, man wird sich als Interpret auf eine Ambivalenz einlassen müssen: die Gewaltakte fanden in einem speziellen Kommunikationraum statt, der einerseits ihre adäquate Interpretation als symbolische Handlungen erforderte, andererseits jedoch genug gestört war, dass das Reale des Skandals über ihn hereinbrechen konnte.[214] Von vornherein wird so Diskussion antizipiert; ob ein Einbruch von Gewalt die konventionellen Spielregeln der *Kunstaktion* bricht – der Regelbruch also Kunstcharakter hat – oder ganz außerhalb des vom künstlerischen Felds sanktionierten Verhaltens angesiedelt, ergo moralisch fragwürdig oder gar strafwürdig ist. Wie kein anderes soziales Feld, verfügt das künstlerische über die hochgezüchtete Selbst-/Reflexivität, die nötig ist, um den symbolischen Charakter des Gewaltakts zu berücksichtigen und ihn als Symptom der eigenen Mechanismen und Geschichte anzusehen und damit auch die Beziehung zwischen den hegemonialen Nationen innerhalb des kapitalistischen Systems und seinen Randgebieten zu thematisieren. Deshalb kann Brener auch den Vorwurf einer terroristischen Tätigkeit desavouieren, wobei er von der symbolischen Sprache als von einer „mächtigen Waffe" spricht („moščnoe oružie")[215]. Der Streit um Interpol weist dabei deutliche Bezüge zur Position Breners auf. Der Künstler, der ursprünglich in Kasachstan geboren ist, um dann später nach Israel

212 Vgl. ebd., 27.

213 Miziano 2000a, 19.

214 Dazu sinngemäß Bredikhina/Kulik 2000, 34 f.: „What is contemporary art, unless it is an event which takes place within the territory marked out as art? Are there other criteria by which contemporary art can be identified? […] Contemporary art must learn to work with reality, no matter how unattractive it looks."

215 Brener 2010, 65.

auszuwandern, stilisiert sich – wie oben schon vermerkt – selbst zum „Künstler aus der Dritten Welt" (siehe Kap. 2.3.4).

Aufgrund ihrer marginalen Stellung im globalen, vom Westen dominierten Kunstmarkt boten sich für manche Künstler antiwestliche, antiliberale Positionierungen an, auch weil sie für diese Rollen als Störfaktoren vom Kunstsystem ausersehen wurden. Ihnen deshalb eine Nähe zum Nationalismus zuzuweisen[216], macht vielleicht metaphorisch Sinn im Kunstkritikdiskurs, sollte aber nicht für bare Münze genommen werden. Brener vertritt mit Konzepten wie dem *poėtičeskij vopl' (poetischer Schrei)*[217] ein romantisches, individualistisches Widerstandsprojekt, in dem er das Ideal einer unmittelbaren emotionalen Kommunikation gegen die instrumentelle Vernunft der Institutionen der Kunst (und der Politik) wendet. Ironischerweise scheint der Beifall von Seiten der Nationalisten in der *Limonka* die Bedenken der Kunstkritikerin Degot' zu bestätigen; das Spielerische und Strategische der Rezension der *Limonka* sollte indes nicht unterschlagen werden. Die Rezension hebt letztlich gar nicht auf das Ideologische in Breners und Kuliks Positionierungen ab; Zuspruch erhalten die Künstler für ihre „Anti-Bürgerlichkeit bzw.-Spießigkeit" („Antiburžuaznost'")[218].

Die Interaktionen der Moskauer Aktionisten mit der NBP sind erstens besonders interessant, weil in diesem Fall die Texte von einem nicht prädestinierten, nicht unbedingt eingeweihten Publikum gelesen werden. Zweitens zeigen sich ziemlich deutlich strategische Weggabelungen, wenn es um die Reaktion auf die schwache Position Russlands in der neuen Weltordnung geht, welche die russischen Künstler in Form einer *Homologie,* als marginale Positioniertheit auf dem internationalen Kunstmerkt erleben. Die in dieser Hinsicht einschlägige Veröffentlichung von Brener findet sich erneut in derselben Nummer der *Limonka* wie der referierte Text von Osmolovskij (Nr. 44, Juli 1996). Im Gedicht *Amerika* vergleicht der Dichter Brener die US-amerikanische Nation mit einer Stripperin. Jedes Kleidungsstück, dessen sie sich entledigt, wird dabei als eine üble Episode, ein Verbrechen im internationalen Maßstab und in der Geschichte der USA symbolisiert. Am Ende jedoch, im nackten Zustand, zeigt sich Amerika ganz kreatürlich, liebes- und schutzbedürftig:

Amerika! Jungfrau Amerika!
Durch Deine verkäuflichen Fetzen hindurch sehe ich Dich!
Schon fällt der mächtige Bärenpelz:
Die Ausrottung der Indianer!

216 Vgl. Degot' 1998.
217 Vgl. Brener 2010, 4.
218 Koch 1996.

Dann löst sich der violette Turban der Versklavung
Der Schwarzen von Dir ab!
[…]
Ich sehe: Du willst, wie jede andere Tussi, eine
Gut versorgte Zukunft!
Ich rieche es: Du willst, wie jede andere Tante,
Stabilität!
Ich denke mir: Du willst, wie jedes andere Kälbchen,
melken und gemolken werden!

Америка! Дева Америка!
Сквозь твои продажные тряпки провижу тебя!
Вот падает громадная медвежья шуба
Истребления индейцев!
Вот срывается с тебя фиолетовая чалма
Черного рабства!
[…]
Вижу: ты как всякая баба, хочешь
Обеспеченного будущего!
Чую: ты, как всякая баба,
хочешь стабильности!
Мыслю: ты, как и всякая телка, хочешь
Доить и быть отдоенной![219]

Man kann nicht ausschließen, dass das Gedicht ohne Breners Wissen veröffentlicht wurde, aber angesichts von Limonovs Behauptung einer Nähe zwischen Brener und der Partei sowie Breners Verehrung für den damaligen Limonov[220] scheint dies eher unwahrscheinlich. *Amerika* ist deshalb so interessant, weil hier viele Motive angerissen werden, die im Diskurs Limonovs und der *Limonka* gleichfalls eine konstitutive Rolle spielten. So sind die historischen Menschheitsverbrechen der USA ein Leitmotiv in den vor allem für die *Sovetskaja Rossija* von 1990 bis 1992 geschriebenen Artikeln und

219 Brener 1996, 4.

220 In *Obossanyj pistolet* erzählt Brener von einer von Neuen Russen veranstalteten Party, auf der er Striptease tanzt, die Gäste auspeitscht und dann die Musikanlage zerstört (2010 [1998], 50 ff.). Limonov ist auf dieser Party gleichfalls zugegen und bietet ihm eine Zusammenarbeit an. Brener schimpft auf Limonov wegen seiner Maschinengewehrsalve auf Sarajevo (siehe Kap. 3.9.), konzediert aber, dass er ein guter Mensch und Schriftsteller sei. Er grüßt ihn aus dem Gefängnis in den Niederlanden, aus dem heraus er *Obossanyj pistolet* in den Verlag gibt.

Essays, mit denen Limonov als Publizist die Heimkehr nach Russland antrat. Im Artikel *Vek vtorženij (Das Jahrhundert der Interventionen)* geht Limonov gegen eine seiner Meinung nach einseitige Betrachtung der Geschichte vor. Er selbst habe als Mitglied der sowjetischen Kontrakultur 1968 eifrig die Berichterstattung über die gewaltsame Niederschlagung des Prager Frühlings gehört, sich anlässlich des Aufstands auch mit seinem Vater, dem NKVD-Offizier, überworfen. Merkwürdigerweise habe er dabei den propagandistischen Charakter von Radio Svoboda und das zeitgleiche Blutvergießen in Vietnam, über das die offiziellen sowjetischen Medien freilich ausgiebig berichteten, ignoriert. Der moralischen Überlegenheit des Westens hält er nun eine Bilanz entgegen, nach der die westlichen Auslandsinterventionen nach dem Krieg um ein Vielfaches grausamer waren als die Unterdrückung ihrer Nachbarn durch die Sowjetunion.[221] Das westliche Herrschaftsmodell, das Limonov eine „Disziplinaranstalt" („disciplinarnyj sanatorij") nennt, trägt für ihn ein Janusgesicht: Seine Ausrichtung auf die Ideale von Wohlstand und Freiheit ist, negativ gewendet, die „Domestizierung" *(odomašnivanie)* der Bevölkerung in der Sphäre der Ökonomie – die im Falle des russischen Volks nicht gelingen mag, weil ihm der protestantische Arbeitsethos ebenso fremd ist wie die aggressive Expansion des eigenen Herrschaftsmodells im Namen der Menschenrechte.[222] Limonov will US-amerikanischem Hochmut mit einer Umkehrung der Genealogie der Moral entgegensteuern, einer *römischen* Siegermoral.[223] Diese forcierte Erotisierung des Selbsterhaltungstriebes ist indes Breners Projekt geradezu entgegengesetzt. Während Limonov auf die Wiederbelebung archaischer Instinkte hofft, richtet sich Breners Orientierung christlich-paulinisch auf die universelle Nächstenliebe. Während im Bild vom Kälbchen, das melken und gemolken werden will, auch ein spöttisches Bild für die dem Ideal des Handelskapitalismus eigene Verhaltensnorm der Handelsnation angelegt ist, scheint das Unschuldige der *Kreatur* doch deutlich hervor, das Mitleid erheischt. Die Aggressivität von Breners Handeln ist letztlich nicht naturhaft konzipiert, was bei Limonovs „fighting instinct" der Fall ist[224], sondern *ähnlich wie* im Gottesnarrentum Ausdruck einer verkehrten Welt, in welcher der Nachahmer Christi den Menschen verhasst sein muss.[225] Hier konkurrieren verschiedene Mythen miteinander: Der Mensch

221 Vgl. Limonov 1992c.

222 Vgl. Limonov 1992a.

223 Vgl. Limonov 2002b, Kapitel: „Kul't žertv".

224 Vgl. Lektion 17 von Limonovs *Drugaja Rossija,* 2003b.

225 Hierin liegt, wie beschrieben (siehe Kap. 2.1.3), die Schwäche von Ottovordemgentschenfeldes Untersuchung von Breners und Kuliks Aktionskunst in der Tradition des Gottesnarrentums *(Jurodstvo)*. Die Untersuchung ist vorwiegend semiotisch auf die Ausdrucksseite orientiert und klärt nicht, wie die semantische und pragmatische Dimension dieser Praxis trotz Säkularisierung fortbestehen kann. Den Schlüssel dürfte hier eben der Begriff der *Kreatur* bieten, wie ihn Benjamin in seinem Essay über

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

im Stand seiner Unschuld wird bei Brener (und mehr noch in Kuliks animalistischem Projekt) von der *Kreatur* figuriert, bei Limonov durch das Subjekt aggressiver Triebbefriedigung vor seiner Bestrafung, d.h. seiner Einweisung in die Disziplinaranstalt, seiner Einreihung in den gesellschaftlichen Schuldzusammenhang. Der russische Nationalist Limonov und der *Künstler aus der Dritten Welt* Brener treffen sich in ihrer Kritik an den Vereinigten Staaten. Ihre Enthüllungsstorys weisen jedoch in entgegengesetzte Richtungen: Während Limonov die gewalttätige Kehrseite des vermeintlich fried- und freiheitsliebenden angelsächsischen Zivilisationsmodells entlarvt, entblößt Brener die mitleidserregende Kreatur im großen Verbrecher Amerika. So interpretiert, erscheint das Gedicht ein ideologisches Kuckucksei in der *Limonka* darzustellen. Ob dies Breners Absicht war?

Eine von Ekel triefende, theoretisch-polemische Abrechnung mit Limonov veröffentlichten Brener und Barbara Schurz jedenfalls einige Jahre später. Hervorgerufen wurden diese Affekte anscheinend durch einen Besuch im „Bunker" („bunker"), der Parteizentrale der NBP, 1998. Sie warfen Limonov die Wiederbelebung „pseudo-romantischer, kollektivistischer, kommunaler Mythen in einer atomisierten Gesellschaft" vor[226], die letztlich lediglich den persönlichen Ambitionen Limonovs dienen würden. Auch Brener wurde indes „die hemmungslose Ausbeutung des avantgardistischen Mythos"[227] attestiert. Breners Zurückweisung des von ihm einst verehrten Limonov fußt wohl darin, dass dieser im Zuge seiner prahlerischen Selbststilisierung zum Parteiführer die masochistischen Anteile seiner Inszenierung abgebaut hatte und somit zum genauen Gegenbild von

---

Karl Kraus herausgearbeitet hat. Folgendermaßen interpretiert Sigrid Weigel Benjamins Erläuterung des Säkularisierungsprozesses anhand von Karl Kraus: „Apokalyptische Weltsicht und Abwertung der Historie sind also nicht nur zwei Seiten der Medaille. Darüber hinaus evozieren sie nach Benjamin eine Haltung, in der das menschliche Subjekt sich mit der Kreatur verbündet und in ihr spiegelt. Die Rolle der Kreatur wird damit zum Symptom einer widerhistorischen theologischen Mythisierung der Moderne, eine Haltung, die Benjamin als Erbmasse des Barocks bewertet. […] Die Tatsache, daß [Kraus] sich den Tieren im Namen der Kreatur zuwende, deutet Benjamin mit unverhohlener Ironie: Die Kreatur sei für Kraus „der wahre Tugendspiegel der Schöpfung, in welchem Treue, Reinheit, Dankbarkeit uns aus verlorener Zeitenferne herüberlächeln". Seine Ironie gilt der Projektion eines Zustands, der die Unschuld des Paradieses mit den erst in der Kulturgeschichte entstandenen Tugendwerten verwechselt und diese Reinheit ausgerechnet in den Tieren sieht. Für genau diese Projektion eines Schöpfungszustandes in der Geschichte steht der Name der Kreatur. Schaut der Mensch im Spiegelbild der Kreatur sich selbst ins Antlitz, dann verschwimmen ihm Schöpfung und Historie" (Weigel 2008, 32 f.). Für die Adäquatheit einer Deutung von „Amerika" in diesem Sinne spricht übrigens auch Benjamins Beobachtung, dass Kraus die Hure der Ehefrau moralisch vorzieht. Ihr Gefallensein, ihre Käuflichkeit treibe ihre Kreatürlichkeit hervor und die Geschichte dem Ende entgegen.

226 Brener/Šurc 2002/03, 39.

227 Osmolovskij 2005, 290.

Brener und dessen Strategie der Selbsterniedrigung geworden war.[228] Allerdings kann die Selbsterniedrigung Breners unter den Bedingungen der säkularisierten Gesellschaft und eines hochkompetitiven künstlerischen Felds wiederum als dem künstlerischen Feld immanente – und als solche sogar sehr narzisstische – Positionierung interpretiert werden. Die eigentliche Differenz gegenüber Limonov ist zu suchen im Aspekt der „ziellosen und destruktiven Bewegung“[229] von Breners affektbestimmter Natur bzw. seinen „Ekstasen der Kritik ohne Objekt“[230]. Brener betrieb eine apophatische Verneinung der Kunst bzw. des Kunstwerks, eine andauernde Nicht-Positionierung als Nicht-Künstler. Selbstironisch, oder besser: im Modus der aufrichtig unaufrichtigen Aufrichtigkeit kommentierte er dies in einer Aktion 1994, als er sich auf der Ausstellung *Chudožnik vmeste proizvedenija (Der Künstler anstelle eines Werks)*, mit einer über den Kopf gezogenen Strumpfhose, vor Kunstwerken positionierte, um wutentbrannt auszurufen: „Warum hat man mich nicht zu dieser Ausstellung eingeladen?!“[231] Čubarov hatte in seiner Kritik von Osmolovskijs Behauptung, der FSB habe ihn quasi gezwungen, sich im Kunstmarkt zu integrieren, Limonov und Brener in einem Atemzug als Beispiele für entschlossene Nicht-Künstler genannt, die sich nur schwer aus dem Feld der Kunst und seiner (relativen) Autonomie befreien hätten können (und auch nicht gleich Terroristen wurden). Dabei haben diese beiden freilich sehr unterschiedliche Laufbahnen vollzogen: Brener blieb exterritorialer Kunstterrorist, Limonov wuchs schließlich, auch in den Augen seiner Zeitgenossen – dem FSB sei Dank –, in die Rolle eines Oppositions-*Politikers* hinein, selbst wenn er dabei vielfach weiterhin als der „ewige Rebell“ („večnyj buntar’“) gilt.[232]

3.3.2 Der lachende Priester der Apokalypse und die gefallenen Engel der NBP – Sergej Kurechin

Während die Moskauer Aktionisten der NBP ideologisch fernstanden, ihnen jedoch aus strukturellen Gründen nahekamen, ist das Verhältnis von Limonov und seiner Parteikameraden zur Petersburger Kunstszene sehr viel schwerer zu verstehen. Die Interaktionen begannen hier etwas früher als mit den Moskauer Aktionisten, und ihr

228 Es ist offensichtlich, dass die sadomasochistische, skandalöse Aufrichtigkeit des an der Kaltblütigkeit der Gesellschaft leidenden, die Schlechtigkeit der Welt inkorporierenden und ausagierenden Ėdička der *persona* Breners verwandt ist: „Gegenbild“ impliziert „Ebenbild“.

229 Degot’ 1994, 96.

230 Spieker 2001.

231 Kikodze 2007, 147 und Brener 2010, 35: „Počemu menja ne vzjali na ėtu vystavku?!“

232 Eine Google-Suchanfrage „вечный бунтарь“ UND Лимонов vom 23.07.2013 erzielte etwa 4000 Ergebnisse. Vgl. zu dieser „Strategie der Attacke“ auch Bzonkova 2012.

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

Protagonist war auf Seiten der NBP weniger Limonov als Aleksandr Dugin.[233] Dugin, dessen Ideologie oben summarisch mithilfe von Alexander Höllwerth zusammengefasst wurde, war Mitte der 1990er Jahre eine obskurantistische, kryptofaschistische Inspirationsfigur der Neuen Rechten und wusste mit seinem enzyklopädischen, esoterischen Wissen nicht nur Limonov tief zu beeindrucken.[234] In immer neuen, weit ausholenden Aufsätzen, überbordend von popkulturellen Zitaten, Verschwörungstheorien und religions- und geistesgeschichtlichen Versatzstücken laborierte er am überkommenen Ost-West-Konflikt, der „Verschwörung der Atlantisten" und der Gegenverschwörung der „Eurasisten", wie es in einem seiner beliebtesten Aufsätze, *Velikaja vojna kontinentov (Der große Krieg der Kontinente)*[235], heißt. 2005 fasste er seine Schriften unter dem Titel *Konspirologija* zusammen und gab ihr einen wissenschaftlich systematischen Anstrich. Die Konspirologie als „fröhliche Wissenschaft der Postmoderne" („veselaja nauka postmoderna")[236] wäre demnach als Untersuchungsgegenstand und Methodik zugleich zu sehen, welche die rationalistische Welt der Moderne verwandelt. Politikwissenschaft und Journalistik seien die quasi natürlichen Anwendungsfelder der Konspirologie, weil auch in demokratischen Staaten der Hintergrund des politischen Geschehens verborgen bleibe. Anstatt jedoch wirklich die Struktur der Episteme der Verschwörungstheorie vor dem Hintergrund der konstitutiven Gespaltenheit der politischen Moderne zwischen demokratischem Transparenzanspruch und den „arcana imperii"[237], den Leichen im Keller der Macht, ernst zu nehmen, wird sie von Dugin einfach zu einer überlegenen Form der Wissensproduktion erklärt, die vermeintlich „Tiefenfakten"[238] entdecke, wo die westliche Rationalität lediglich an der Oberfläche bleibt. Rationalität wird auf diese Weise anhand des Ost-West-Gegensatzes axiologisiert, um die Konspirologie immun gegen ihre Kritiker zu machen.[239] Dugin bemüht sich so um das Einreißen der Grenzen zwischen Wissen und Ideologie: die geopolitische Anwendbarkeit des Wissens ist die oberste Ratio.[240]

233 Siehe zu Dugin Kap. 3.2.4. Zu Dugin vgl. außerdem Mathyl 2002b – Umland 2006a/b, 2007a/b und aus einer eher kulturgeschichtlichen und philosophisch anthropologischen Perspektive Berz 2002/03, 21 f.

234 Man könne Dugin, so Limonov, nach den Alphabetisierern Russlands den „Kyrill und Method des Faschismus" („'Kirillom i mefodiem fašizma'"), aber auch der „Neuen Linken" (ebd.: „novych levych") nennen (Limonov 2002d, 64).

235 Dugin 1991/92.

236 Dugin 2005.

237 Horn/Rabinbach 2008, 8.

238 Höllwerth 2007, 617.

239 Vgl. ebd.

240 Vgl. ebd., 74. In seiner zum russischen Standardwerk zu anvancieren drohenden *Geopolitika postmoderna (Geopolitik der Postmoderne)*, amalgamiert der Diskurseklektiker die russischen Denker Eura-

Dugin suchte eine paar Jahre später, im Zuge seines Bruchs mit Limonov und dessen Anhängerschaft, zunehmend die Nähe zu Einiges Russland, um die ideologische Ausrichtung der Machtbasis des Präsidenten zu beeinflussen.[241] Er gehörte somit zu den rechten Intellektuellen, die den Rechtsruck im Kreml zur Jahrtausendwende als Karrierechance wahrnahmen.[242] Zwischenzeitlich schien er am selbst geschaffenen Zentrum für konservative Forschungen (Centr konservativnych issledovanij) an der Staatlichen Universität Moskau wirklich sich selbst gefunden zu haben.[243] Indem das Paradigma der *Geopolitik (Geopolitika)* ab Ende der 1990er Jahre ins Zentrum seiner Lehre rückte, ist diese äußerlich zahmer und moderner geworden, weniger obskure und anrüchige Quellen werden angeführt.[244]

Dugin ging 1995 nach Sankt Petersburg mit der Absicht, dort in einem Wahlkreis ein Mandat im Abgeordnetenhaus zu erringen, während Limonov im Nordwesten Moskaus antrat. Trotz dieses konkreten politischen Anlasses von Dugins Aufenthalt in Sankt Petersburg ist die These gerechtfertigt, dass Dugins und Limonovs Partei in der Petersburger Künstlerszene 1995 als ästhetisches Projekt wahrgenommen wurde.[245] Ein

---

siens, Petr Savickij und Nikolaj Trubeckoj, mit Huntingtons *Clash of Civilizations* und Negri und Hardts *Empire*. Seitenweise referiert er Negris und Hardts Thesen zur globalen „Netzwerkmacht", um dann lapidar festzustellen, dass die Autoren keine Alternative formuliert hätten. Amerika würde als globale Netzwerkmacht das Verhalten von Freund wie Feind einkalkulieren und dementsprechend einen zentral gesteuerten Informationskrieg führen. Die Hauptaufgabe des russischen Staats sei daher die Enttarnung des fremden Einflusses. (Eine Aufgabe, der sich der russische Staat gerade in der Tat beherzt widmet, etwa mit der Gesetzgebung betreffend NGOs als „fremden Agenten".) In einem solchen „Empire" könne der Russe als Russe nicht überleben. *Ergo* bräuchte man ein eigenes Imperium (vgl. Dugin 2007, 48–61) Obwohl Dugin im Kern ein faschistoider, etatistischer, konservativer Revolutionär bleibt, erschiene es in anderem Zusammenhang lohnenswert, zu analysieren, wie sehr er sich eigentlich von Samuel Huntington und seiner Doktrin des „Clash of Civilizations" unterscheidet. Vielleicht sitzen heute – so vermutete Peter Berz – die „besten Eurasier […] in den Thinktanks US-amerikanischer Weltmacht-Politik, rastlos bemüht um handhabbare Konkretionen" (2002/3, 21).

241 Vgl. Umland 2008.

242 Vgl. Sokolov 2006a, 160.

243 Nach einer Äußerung allzu säbelrassender Unterstützung der russischen Separatisten in der Ukraine wurde Dugin veranlasst, seinen Universitätsposten hinzuschmeißen. Derzeit ist er leitender Redakteur des privaten Fernsehsenders Car'grad, der konservative, orthodoxe und amerikafeindliche Positionen propagiert.

244 Zu Dugins „Gang durch die Institutionen" vgl. Mathyl 2002b – Umland 2007a,b; vgl. zur Editionsgeschichte des Aufsatzes „Der Große Krieg der Kontinente" Umland 2008: u.a. betreffend der Streichung der Referenz auf den SS-Obergruppenführer Reinhard Heydrich als überzeugtem Eurasisten in dem Aufsatz.

245 Dies bestätigte die intime Kennerin und Mitwirkende der Petersburger Underground-Kunstszene, die Kunsthistorikerin Ekaterina Andreeva, in einem Gespräch mit dem Verfasser am 9. Juni 2010.

https://doi.org/10.7788/9783412508364

Künstler, der sich für Limonov und Dugin sehr interessierte, war Timur Novikov, die Zentralgestalt der Petersburger Kunstszene in den 1980er und 90er Jahren.[246] Novikov gründete mit Ivan Sotnikov 1982 die Gruppe der Novye Chudožniki (Neue Künstler). Bald stießen Künstler wie Oleg Kotel'nikov und Sergej Bugaev „Afrika" hinzu. Alle *Mitglieder* zu nennen, die im Laufe der 1980er Jahre hinzukamen, wäre indes nicht nur platzraubend, sondern auch müßig, weil es sich bei den Neuen Künstlern eher um eine Art Szene als um eine verschworene Gruppe handelte. Novikov stellte viele Künstler in seiner Galerie ASSA aus, die ab 1981 in seiner Wohnung in der Vojnov Straße gegenüber vom Leningrader KGB-Hauptquartier bestand, bevor sie 1987 in das Kulturzentrum NČ/VČ umzog.[247] Die Hauptstoßrichtung der Neuen Künstler bestand in der avantgardistischen Auflösung der Grenze von Kunst und Leben[248], wobei allerdings die Verantwortung für die Weltgeschichte sie im Vergleich zu den Künstlern der historischen Avantgarde wenig zu belasten schien. Die staatliche Repression, zumal im Vergleich zu Moskau eher provinziellen Leningrad, war sehr weit gelockert und eine innere Zensur erlegten sich die Künstler noch weniger auf als die Moskauer Konzeptualisten – man gab gerne auch albernen schöpferischen Impulsen nach. Die Neuen Künstler erinnern dabei ein wenig an Martin Kippenberger und andere Vertreter der Neuen Wilden, die sich zeitgleich in Deutschland entwickeln.[249] Die Trennung zwischen inoffiziellem und offiziellem Sektor wurde in den 1980er Jahren nicht weiter aufrechterhalten. Die Geschichte der Novye Chudožniki ist eine der Institutionalisierung einer Kontrakultur, die vor dem Hintergrund eines verblassenden ideologischen Rahmens um ästhetische Hegemonie und professionelle Anerkennung kämpft.[250] Hatten die Neuen Künstler im Wesentlichen mit neoexpressionistischer und -primitivistischer Malerei begonnen, weitete sich ihre Praxis im Laufe der Zeit auf alle möglichen Genres aus (Installation, theatrale Performance, später Piratenfernsehen). Besonders kennzeichnend für die Leningrader Szene war ihre Nähe zur Popmusik. Die Mitglieder der Gruppe Kino malten auch alle mehr oder weniger eifrig mit und gehörten den Neuen Künstlern an. Am Ende des nach Novikovs Galerie benannten Films *Assa,* der einen recht guten Einblick in die Underground-Szene Leningrads gibt, spielen Kino den Hit *My ždem peremen' (Wir er-*

246 Vgl. zur Bedeutung des Vermächtnisses Novikovs in der zeitgenössischen russischen Kunst Lagache 2007.

247 Vgl. Turkina 1999, 69 ff. – Andreeva 2010, 32. Sankt Petersburg wurde 1914 in „Petrograd", dann 1924 zu Ehren des Revolutionsführers in „Leningrad" umbenannt, kurz nach Ende der UdSSR, 1991, wurde der historische Name wiederhergestellt.

248 Vgl. Borovsky 2011, 9.

249 Vgl. Borovsky 2011, 14. Das Künstlersubjekt wurde nach Jurij Cirkul' Krasev, einem wichtigen Akteur bei den Neuen Komponisten, als „stupid and endlessly energetic" entworfen (zit. nach ebd.).

250 Vgl. Turkina 1999, 31 f.

https://doi.org/10.7788/9783412508364

warten Veränderungen), der nach Novikovs Überzeugung die Perestroika überhaupt erst ermöglichte.[251] Zum Umkreis der Neuen Künstler gehört auch der Pianist und Komponist Sergej Kurechin, der mit seinen „Pop-Mechanika"-Spektakeln großes Aufsehen erregte. Kurechin integrierte Musiker aller möglichen Genres in sein Orchester, etwa den Jazz-Saxophonisten Sergej Letov (den Bruder Egor Letovs), Sergej Grebeščnikov und andere Musiker der vielleicht größten russischen Rockband Akvarium sowie eben auch die Gruppe Kino. Den eklektischen Stilmix kontrollierte oder beeinflusste Kurechin mit einem expressiven Stil des Dirigierens, einem eigenen fortwährend weiterentwickelten Zeichensystem und oft auch einfach, indem er sich zwischen den Musikern bewegte und ihnen ins Ohr sprach. Zudem enthielten die Spektakel visuell-akustische Installations-, bzw. Performance-Elemente – oft von Sergej Bugajev eingebracht – sowie Modenshows mit skurrilen Kostümen.

Am Ende der 1980er Jahre, also mit dem Ende der Sowjetunion, prophezeite Novikov allerdings der Wildheit, die die Ästhetik der Neuen Künstler geprägt hatte, ein Ende und konstatierte Tendenzen des Hübschen und Schönen in der Kunstentwicklung.[252] Novikov erfand den Neoakademismus *(neoakademizm)*, aus dem er im Laufe der 1990er Jahre den Neuen Russischen Klassizismus *(Novyj russkij klassicizm)* entwickeln würde. Ein Omen dafür, dass auf diesem Wege der eklektische Charakter der Kunst und die impulsive Offenheit für alles Mögliche nicht verloren gehen würden, war der Gründungsevent des Neoakademismus im Kulturhaus der Arbeiter des Post- und Fernmeldewesens 1989, als einerseits der angeblich erste Rave in Russland stattfand und andererseits Novikovs Aktgemälde *Jüngling mit Ruder (Portret junoši s veslom)*, für das der Maler und Schlagzeuger von Kino, der attraktive Dandy Georgij Gurjanov Modell stand, ausgestellt wurde.[253] Die Begriffe „Neoakademismus" und „Neuer Russischer Klassizismus" werden eine Klammer für vielfältigste künstlerische Phänomene bilden: Novikovs große Serie von Wandteppichen, auf deren textilem Luxus zu Piktogrammen reduzierte kulturelle Symbole und Fotografien von klassischen Kunstwerken schwimmen; Gurjanovs homoerotisch verfremdete Aneignung der Ästhetik des Sozialistischen Realismus, Brekers und Riefenstahls; Julija Strausovas Büsten im römischen Stil von zehn führenden deutschen Techo-DJs; die digitale, von Werbeästhetik inspirierte Kunst von Ol'ga Tobreluts; immer wiederkehrende Kostümpartys; vor allem aber auch eine ganze Reihe von programmatischen kulturpolitischen Vorstößen vermeintlich radikal

---

251 Andreeva erzählte im Gespräch, Novikov habe stark an den Einfluss dieser Worte Viktor Cojs auf den Lauf der Weltgeschichte geglaubt, weil diese wie eine Art Mantra in die Reden Gorbatschows eingegangen wären. Coj habe hier als „Noosferatu" Einfluss genommen – ein Mischbegriff zwischen „Noosphäre" (Vladimir Vernadskij) und „Nosferatu".

252 Vgl. Borovsky 2011, 17.

253 Vgl. Turkina 1999, 96.

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

konservativer Couleur. Was all dies am ehesten verbindet, ist eine – freilich sehr postmodern anmutende – Apologie der Schönheit gegenüber der Postmoderne, die als eine falsche Radikalisierung des Modernismus gedeutet wird.

1995 waren Limonov und Dugin zu Gast in der Neuen Akademie. Limonov faszinierte Novikov als extreme Variante eines „Lebenbauens", eines Menschen, der sein Leben in einen Mythos verwandelt hatte. Dugin hingegen gewann sein Interesse mit einem unerschöpflichen Schatz an esoterischem Wissen, das er in seiner fröhlichen Wissenschaft der Postmoderne, der Konspirologie, verarbeitete. Novikov selbst hatte, wie viele Angehörige der sowjetischen Kontrakultur, einen starken Hang zur Esoterik entwickelt. Der Weggang Dugins 1998 nahm der NBP viel von ihrer Exotik, denn Limonov, als verbleibende Säule der Partei, war von Anfang an viel stärker, irgendwie fast pragmatisch, an der kämpferisch politischen (weniger der ideologischen) Positionierung der NBP interessiert. Insbesondere der Aufstieg von Persönlichkeiten im Milieu der NBP, die nicht aus den Kreisen der Intelligenzija stammten und die sich in ihrem ganzen Habitus sehr von diesen unterschieden, ließen Novikovs Interesse an der Bewegung dann sehr schnell schwinden. Andreeva nannte im Gespräch mit mir als Symbol für diese populärere/populistische Ausrichtung der Partei Zachar Prilepin, von dem unten noch die Rede sein wird.[254] Sokolovs Forschung bestätigt diesen Wechsel von sozialen Schichten und Alterskohorten[255]; bis zum Ende des Jahres 2000 waren die älteren Intellektuellen aus der Partei ausgeschieden.

Im Jahre 1995 indessen war Dugins Kryptofaschismus noch unverwässert und dementsprechend groß das Interesse daran auf Seiten der ästhetizistischen Künstler der Stadt an der Neva; und 1995 markiert somit sicherlich auch den Höhepunkt der NBP als Art-Projekt. So entsetzt die stark jüdisch geprägte Petersburger Intelligenzija auch darüber war, dass Kurechin sich vom (theologisch-sublimiert) antisemitischen Dugin fasziniert zeigte, in gewisser Weise war diese Faszination doch verständlich. Schließlich war Kurechin selbst auch kein schlechter Fabulant. Seine satirische Fernsehübertragung *Lenin – grib (Lenin: ein Pilz)*, hatte einst in einem Stil wissenschaftlicher Beweisführung, die den Vergleich mit Dugins Konspirologie nicht scheuen muss, dem Perestrojka-Publikum den eigentlichen Grund der Oktoberrevolution enthüllt: Vladimir Il'ičs Körper war durch den Verzehr von Fliegenpilzen von Kindesbeinen an von der Seele des Pilzes übernommen worden, er wurde selbst zum Pilz und außerdem noch zu einer Radiowelle (weil Pilze bekanntlich Radioaktivität aufnehmen). Diese Theorie gehört noch heute zum festen Bestandteil der russischen Jugendkultur.

---

254 Siehe Kap. 3.8.
255 Sokolov 2006, 159 f.

Kurechin trat in der Folge zum noch größeren Entsetzen der Petersburger Intelligenzija in die faschistoide NBP ein. Limonov behauptete später, dass er darüber weniger begeistert gewesen wäre als andere in der Partei. Die „Menschen der Kunst" („ljudi iskusstva") – Limonov zählte sich im Jahre 2000, zum Zeitpunkt der Veröffentlichung von Kurechins Nekrolog im *Kniga mertvych (Buch der Toten)*, anscheinend nicht mehr dazu[256] – könnten zwar leidenschaftlich die Revolution besingen, selbige jedoch nicht organisieren. Umso mehr war Limonov positiv überrascht, als Kurechin seine Beziehungen in Sankt Petersburg spielen ließ und für Dugin ein Souterrain ausfindig machte, in dem er sein Wahlkampfbüro einrichten konnte. Kurechin ließ sich vorausschauend von Limonov einen Parteiausweis mit der Nr. 418 ausstellen und lud ihn und Dugin zur Teilnahme an der Pop-Mechanika Nr. 418 im Herbst 1995 ein. Diese war dem Dandy und Magier Aleister Crowley (1875–1947) gewidmet, wobei Kurechin von Dugin beeinflusst gewesen zu sein scheint.[257] Das Spektakel hält sich jedenfalls in seinen Motiven ziemlich genau an einen Essay Dugins über den Magier, den jener im Jahr 1995 für die Zeitschrift *Om* schrieb.[258] Der Philosoph stellt Crowley als Dandy und apokalyptischen Propheten dar, der der Menschheit ihr Schicksal vorausgesagt hätte. Dugin fasst Crowleys Zyklenlehre zusammen, nach der die Menschheit derzeit im asketischen Zeitalter des Osiris lebt, der Wechsel in das Zeitalter des Horus und der absoluten Freiheit jedoch bevorstehen würde, wobei dazwischen eine apokalyptische Phase des Chaos, der Anarchie, der Revolution, Kriege und Katastrophen stünde. Crowley begrüße deswegen die extremen politischen Bewegungen, die jenen Verfall beschleunigten. Die Rolle der NBP-Gründer fällt in der *Popmechanika Nr. 418* dementsprechend aus. Limonov zählt die Engel in der Bibel auf, teilt sie in die gottergebenen und die gefallenen ein und identifiziert seine Partei mit letzterem Lager. Er verlässt schließlich die Bühne, als ihm seine Rolle doch sichtlich zu albern wird. Zuvor führt er mit seiner typisch krächzenden Stimme zusammen mit Kurechin ein nicht enden wollendes Duett auf – Bulat Okudžavas Lied von der Landungstruppe:

> Uns erwartet das Todesfeuer und doch ist es machtlos.
> Fort mit den Zweifeln, in die Nacht geht einsam,
> Unsere zehnte Landungstruppe hinein.

256 Limonov 2000, 266.

257 Dies freilich ist zu dezidiert – das „große Tier", wie sich Crowley mit Bezug auf die Johannes-Offenbarung nannte, wurde immer wieder (anders) in der (musikalischen) Kontrakultur rezipiert und verehrt, von den Beatles bis zum Industrial-Musiker Genesis P-Orridge (vgl. Lippok [2000]).

258 Dugin 1997.

Нас ждет огонь смертельный, но всё ж бессилен он
Сомненья прочь, уходит в ночь отдельный
Десятый наш десантный батальон.

Damit führte Kurechin das christliche Höllensturz-Motiv – das sich sowohl auf den Sündenfall als auch auf das Jüngste Gericht beziehen kann – mit einer populären, halboffiziellen Verarbeitung des Heldenkults des „Großen Vaterländischen Kriegs“ zusammen. Dugin liest bald darauf aus Crowleys Buch des Gesetzes über die Bedeutung der Zahl 418 (die für das Anbrechen des Zeitalters Horus’ steht) vor und wird dabei von „Afrika“ auf tibetanischen Instrumenten begleitet. Im Zusammenhang von Kurechins Beschäftigung mit Dugins Crowley ist auch zu bedenken, dass Dugin und Kurechin in dem 1995 gemeinsam verfassten *Manifest der „Neuen Magier“ (Manifest „novych magov“)* eine wissenschaftliche Form der Magie *(magija)* als Ersatz für die in die Krise geratenen, degenerierten Tätigkeitsfelder von Kunst und Politik beschworen.[259] Deren Aufgabe sei eben keine Simulation des massentauglichen Rituals, sondern das Massen mobilisierende Ritual selbst, sowie das Mythen-Bauen. Damit wird – zumindest vordergründig – auf paradigmatische Art und Weise die Ästhetisierung von Politik propagiert und mit Crowley emblematisiert – oder aber eben in einem *stëb*-Gestus hyperbolisch auf die polittechnologische Verfasstheit der russischen Politik, in der man vielleicht nicht wirklich eine entscheidende Rolle spielen zu können glaubte, referiert. Es ist daher doppelt interessant, dass man das Manifest heute immer noch in einer Sammlung von Kunst-Manifesten auf der Homepage des damaligen Galeristen und Polittechnologen Gel’man findet.

Die Reaktionen auf das Spektakel fallen unterschiedlich aus. Natürlich wird es von den Freunden Kurechins, seinen Fans unter der Intelligenzija, als beruhigende Bestätigung ihrer Annahme gesehen, dass der große Ironiker Kurechin nur mit diesen Ungeheuern spielt. Interessanter sind jedoch die Reaktionen in den Reihen der „gefallenen Engel“. Unter der Überschrift „Die Teufelskunst Nr. 418 gelang“[260] lobt der Rezensent der *Limonka* die Veranstaltung in höchsten Tönen. Seine Genugtuung gilt dabei ausgerechnet dem Umstand, dass der Argwohn der liberalen Intelligenzija umsonst gewesen wäre und sie sich darin geirrt hätten, dass das Musiktheaterstück von Limonov und Dugin zu politischen Zwecken missbraucht werden würde. „Limonov und Dugin bedeuten natürlich für sich genommen reine Politik, nichtsdestoweniger näherte sich ihre Rolle im

259 Vgl. Dugin/Kurechin 2005.
260 Lebedev-Frontov 1995, 3: „Koldvostvo № 418 prošlo udačno“.

https://doi.org/10.7788/9783412508364

Konzert der Funktion von ‚Mystagogen' an."[261] Das spricht nicht gerade dafür, dass der *Limonka*-Autor einen agitatorischen Wert in der Veranstaltung erblicken konnte. Abgesehen davon, dass die Kultfigur Kurechin, Limonov und Dugin zusammen in einem gelungenen Spektakel auf der Bühne standen, scheint dieses ihrem politischen Projekt kaum förderlich gewesen zu sein, ließ doch die *Popmechanika Nr. 418* in ihrer überdrehten Art das Projekt NBP in einem sehr mythischen Licht erscheinen. Die Aktivisten waren als heldenhafte Millenaristen gezeichnet,[262] statt zu ihrer größeren politischen Statur und einer größeren Akzeptanz ihrer Ideen beizutragen. (Welche Ideen aber wären zu diesem Zeitpunkt wirklich erkennbar gewesen?) Limonov äußert sich in seinem Nekrolog für Kurechin im *Buch der Toten* denn auch fast mit Bitterkeit: „So war er, der frühe Nationalbolschewismus"[263]. Er wirft Dugin in diesem Essay vor, mit Kurechin eine viel zu ästhetizistische Wahlkampagne geführt zu haben – für die Anhänger von Pop-Mechanika, nicht aber für den gemeinen Wähler. Allerdings unterzeichnete Limonov zusammen mit Dugin im Juli 1996 einen offenen Brief an den neuen Gouverneur Sankt Petersburgs, Vladimir Jakovlev, in dem sie bei ihm für ihr „ästhetisch-konzeptuelles Programm" warben – mit dem sie die „geistigen, intellektuellen und schöpferischen Kräfte der Petersburger Jugend" wecken wollten, die nur „radikale ästhetische und kul-

261 Ebd.: „Лимонов и Дугин, конечно, сами по себе - чистая политика, но при этом их роль в концерте была, скорее, близка к функции ‚мистагогов'."

262 Der Begriff des „Millenarismus" wurde stark vom Religionswissenschaftler Norman Cohn und dessen klassischer Studie *The Pursuit of the Millennium* über die Tradition des revolutionären Millenarismus und des mystischen Anarchismus im westlichen Europa des 11. bis 16. Jahrhunderts geprägt. Ursprünglich hatte der Begriff eine sehr enge Bedeutung. Der Terminus bezog sich auf eine spezifische Form der christlichen Eschatologie, d.h. einer Lehre von den letzten Tagen – den Glauben einiger Christen, gestützt auf die Autorität des Buchs der *Offenbarung* (20, 4–6), dass nach der zweiten Ankunft Christi ein messianisches Königreich entstehen würde, dass tausend Jahre bis zum letzten Gericht währen würde. Cohn aber gebraucht den Terminus, wie es bereits einige Jahre üblich gewesen sei, in einem freieren Sinne für eine bestimmte Form des Erlösungsglaubens *(salvationism)* und hat dabei Kommunismus und Nazismus im Blick. Der Historiker Richard Hofstadter bezieht sich in seiner klassischen Definition des verschwörungstheoretischen Denkens („The Paranoid Style in American Politic") deutlich auf Cohn: „The paranoid spokesman sees the fate of conspiracy in apocalyptic terms – he traffics in the birth and death of whole worlds, whole political orders, whole systems of human values. He is always manning the barricades of civilization. He constantly lives at a turning point. Like religious millenarians he expresses the anxiety of those who are living through the last days and he is sometimes disposed to set a date for the apocalypse" (Hofstadter 1965, 29–30). Der paranoide Stil in der Politik ist für Hofstadter also das Produkt einer misslungenen Säkularisierung des religiösen Erbes in der Politik.

263 Limonov 2000, 270: „Вот таким был ранний Национал-Большевизм".

turelle Formen“ wahrnehmen würde –; den politischen Sieg sähe man von vornherein als eine unmögliche Aufgabe.[264]

Die Antwort Limonovs auf die ewige Frage, ob nun der Spötter Kurechin ernsthaft oder nur zum Spaß der Partei beigetreten sei, ist interessant. Limonov zitiert ein Interview Kurechins, in dem dieser – auf seine Wendung zum Faschismus angesprochen – entgegnet habe, jeder bis zum Äußersten getriebene Romantismus sei im Ergebnis Faschismus. Kurechin habe, von seiner Krankheit beängstigt, in seinem letzten Lebensjahr etwas Überindividuelles, die Nation, gesucht. Limonov wiederholt seine These aus dem Artikel „Es gibt diese Partei“: Die NBP sei die einzige Partei, die eine Kultur im Hintergrund habe. Seine Haltung zu diesem Konzept einer Partei der Kunst und der Politik war inzwischen jedoch gespalten. Die Wahlkampagne des Leichenwäschers Anatolij Tišin, der 1999 mit einem Flugblatt mit dem Abbild von Che Guevara, dem Schriftzug „Tischin, Friedhofsmitarbeiter“ darüber und „Denk an Deine Zukunft!“ darunter, einen respektablen fünften Platz in seinem Wahlkreis erreichte,[265] während er für die Organisation der Okkupation des Turms der Matrosen in Sewastopol durch NBP-Aktivisten im August desselben Jahres im Gefängnis saß, hält Limonov für effektiver als die *Popmechanika*. Dugins Austritt aus der Partei ist eben auf diese ästhetischen Differenzen zurückzuführen. Der spontane Aktionismus von teilweise der Unterschicht angehörigen Aktivisten, die in der zweiten Hälfte der 1990er Jahre in die Partei eintraten, war nicht nach dem Geschmack Dugins, der ihn ganz konsequent zur universitären Ausbildung konservativer Revolutionäre an der MGU führen sollte. Da Dugin den Weg zum Revolutionär in geistiger und intellektueller Vervollkommnung sah, darf man annehmen, dass der zitierte offene Brief an den Bürgermeister eher seiner Leitlinie entspringt als der Limonovs, für den die Vitalität des einfachen „mužik“ („Kerls“) nicht nur der Treibstoff revolutionären Wandels in der Politik ist, sondern auch Grundlage des eigenen Habitus, der alle seine Metamorphosen hervortreibt. Ein Axiom in Limonovs

264 Dugin/Limonov 1996, 2: „[…] мы собирались с большей степени предложить эстетико-концептуальную программу, пробуждающую скрытые духовные, интеллектуальные и творческие силы петербургской молодежи, а не победить политически (что было заведомо практически исключено).“



http://doi.org/cbf7

265 Tišin spielt eine große Rolle in Alena Poluninas Dokumentation über die NBP, *Revoljucija, kotoroj ne bylo* (2008; *Die Revolution, die nicht stattfand* ■ Videofile). Im von mir gewählten Ausschnitt kehrt sein Sohn Grigorij aus dem Gefängnis zurück, nachdem er für die Besetzung des Gesundheitsministeriums eine Haftstrafe verbüßt hatte. Nach einer weiteren Sequenz, in der der Demonstrationsstil der Bewegung deutlich wird, folgt eine Rede vor Parteikameraden, in der Limonov die Wichtigkeit des Regionalleiters für jede politische Bewegung hervorhebt.

Präsidentschaftskampagne 2012 – er wurde letztlich als Kandidat nicht zugelassen – war: „Ich werde mich auf ‚richtige Kerle' stützen"[266].

Dugin interpretiert in seinem Nachruf auf Kurechin alles ganz anders (1997b). Er, der Philosoph, der sich selbst gern als der Prophet vom Dienst in der NBP sah, will den offensichtlichen Hang Kurechins zur Ironie und zum Spott uminterpretieren und stellt zu diesem Zweck einen anthropologischen Zusammenhang zwischen der heidnischen, das Christentum überdauert habenden russischen Lachkultur und der Prophetie her – eine Kunde von einer Realität jenseits derer, die das moderne Denken wahrhaben möchte. Da Dugin bekanntermaßen aber über diese postmodern-prämoderne Denke verfügt, lässt er sich nicht täuschen und erkennt in Kurechin das Lachen des Tieres der Apokalypse.

Mit dem Tod Kurechins und Dugins Abgang in die große Politik ist die Geschichte der Interaktionen von Petersburger Untergrund und NBP noch nicht ganz vorbei. Am 23. Mai 1998 organisiert Novikov mit der Neuen Akademie der Schönen Künste eine künstlerische Aktion zum Gedenken an Girolamo Savonarola, der exakt auf den Tag vor 500 Jahren auf Geheiß des Papstes gehängt und verbrannt wurde. Der große italienische Moralist hatte in seinem Leben viele Feuer entzündet, in denen Wertsachen und Kunstwerke verbrannt wurden. Unter anderem soll Sandro Botticelli auf sein Geheiß hin eigene Werke verbrannt haben. In der Aktion der Künstler der Neuen Akademie, die auf ihrem Weg zum Finnischen Meerbusen von einer finsteren Eskorte von NBP-Aktivisten begleitet wurden, hätte man „unsittliche Werke der Bildenden Kunst, der Literatur und des Films verbrannt, sowie eine Reihe von Zeitungen und Zeitschriften, die Pornographie, Drogen und Perversion propagierten."[267] Die Zeitschrift *Chudožestvennaja volja (Künstlerischer Wille),* in der sich diese Aktionsbeschreibung findet, ist ein äußerst merkwürdiges Dokument, das den Ende der 1990er Jahre stattfindenden sozialen und politischen Stimmungswechsel antizipiert. Neben Traktaten, die dem Neuen Russischen Klassizismus gewidmet sind – Artikel über die olympische Bewegung und den Schönheitskult der alten Griechen – findet sich orthodoxe Kunde: Jahrhunderte alte Gebeine eines Heiligen seien identifiziert worden, und von ihnen ströme ein Wohlgeruch aus

266 Limonov 2012: „Ja budu opirat'sja na ‚mužikov'". Die Übersetzung dieser Losung ist nicht ganz leicht. Naheliegend wäre eine Übersetzung im Singular: „auf den einfachen Mann". Dies aber würde eben den Genderaspekt verblassen lassen, der im Plural deutlich hörbar ist. Die Geschichte von Limonovs gescheiterter Registrierung zum Präsidentschaftskandidaten lässt sich nachlesen in *Propovedi: Protiv vlasti i prodažnoj revoljucii (Von der Kanzel: Gegen die Machthaber und die käufliche Opposition)*, in der seine Blogbeiträge zu diesem Thema sowie zu Ereignissen der „Schneerevolution" zusammengefasst sind (Limonov 2013).

267 Chudožestvennaja volja 1998a, 1: „[…] в костер были брошены безнравственные произведения изобразительного искусства, литературы и кино, а также ряд газет и журналов, пропагандирующих порнографию, наркотики и извращения."

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

(ein Motiv aus Heiligenviten). Zudem findet sich ein Aufruf, wachsam zu sein, weil gottlose bolschewistische Künstler – neben den Moskauern Brener, Avdej Ter-Ogan'jan, Kulik, Miziano werden auch Künstler aus den eigenen Reihen genannt – Blasphemie und Lästerung der Heiligen, einen „Fünfjahresplan der Gottlosigkeit“[268] ausgearbeitet hätten. Es wird gar eine Vorlage zur Denunziation des Verbrechens der Erniedrigung und Diskreditierung der Petersburger Kunst abgedruckt. Ein halbes Jahr nach Novikovs Brandopfer wird Avdei Ter-Ogan'jan in der Moskauer Manege die schon besprochene Aktion *Junyj bezbožnik* durchführen, in der er mit seinen Schülern Reproduktionen von Ikonen für den religiösen Hausgebrauch schändet und zerstört. Diese Aktion, die, wie beschrieben wurde, halb ironisch die Figur eines tumben provinziellen Avantgardekünstlers inszenierte und halb ernsthaft die konservative Wende in Russland provozierte, wurde Anlass der ersten Strafverfolgung eines Künstlers aufgrund der Zuschreibung religiösen Hasses auf die *orthodoxe Minderheit*. Es scheint so, als wäre Novikov hier der eigentliche Prophet gewesen.

In Hinblick auf Kurechins Mitgliedschaft in der NBP, aber auch hinsichtlich einiger Aspekte von Novikovs Neuem Russischen Klassizismus, fragt man sich immer wieder, wie ernst solche Gesten gemeint waren. Ekaterina Andreeva betont, dass sich die Szene um die ehemaligen Neuen Künstler äußerst ironisch zur Politik verhielt. In den 1980er Jahren, in denen ihr Habitus geformt worden war, war die Zeit des heroischen dissidentischen Widerstands gegen die Staatsmacht, zumindest in Leningrad, weitgehend vorbei, und die Grenze zwischen inoffizieller und offizieller Kunst verschwamm. Die Frage nach der Ironie wird allentscheidend. Landläufig versteht man unter Ironie ein rhetorisches Mittel, das den Wortlaut einer Aussage in ihr Gegenteil verkehrt. Die Petersburger Szene der Perestroika, der 1990er Jahre, so der Kunsthistoriker Andrew Solomon, glich jedoch eher einer „surrealistischen Kostümparty“ („surrealist costume party“), auf der man nie wusste, ob die Masken überhaupt Masken waren.[269] Das heißt, dass eine *persona* inszeniert werden kann, und dies durchaus nicht ohne komische Momente, welche die Rolle ad absurdum zu führen scheinen. Die Inszenierung wird jedoch durchgehalten, und es wird dem Zuschauer, dem Anderen nicht die Möglichkeit gegeben, ein anderes, dahinterstehendes Autor-Bewusstsein zu erkennen. Die Lust an der Inszenierung, an der Maskierung wird so intensiv, die Rücksichtnahme auf eine verantwortliche, ethische Person hingegen so geschwächt, dass das Hinter-der-Maske – die Voraussetzung von Ironie also – weitgehend verloren geht. Die Diskussion, ob das politische Engagement Kurechins denn nun ernst gemeint war oder nicht, reißt folglich nicht ab. Dieser extreme Ästhetizismus überidentifiziert sich mit dem politischen Begehren, ohne dass eine

268 Chudožestvennaja volja 1998b, 3: „Pjatiletka bezbožija“.
269 Solomon 1991, 63.

Subversion erfolgen würde. Kurechins Parteiengagement erscheint als mustergültiges Beispiel von *stëb*.

3.3.3 Der „rote Egor“

Im August 2002 verteilte eine Berliner Antifa-Gruppe Flugblätter gegen ein Konzert der Band *Graždanskaja oborona* (in der Folge: GrOb), das vom Berliner Szeneschriftsteller und Russendisko-Erfinder Wladimir Kaminer und vom Dichter und der DDR-Underground-Ikone Bert Papenfuß organisiert worden war.[270] In diesem Flugblatt wollte man aufklären, dass man sich mit dem Besuch des Konzerts auf einen „militanten russischen Nazikader“[271] einlasse. Der Name der Band wird u.a. mit „Bürgerwehr“[272] übersetzt, obwohl die Bezeichnung, aus dem Jahre 1984 stammend, sich eigentlich ironisch-doppeldeutig auf die sowjetische Institution der Zivilverteidigung bezieht, also die Organisation ziviler Maßnahmen im Kriegs- und Katastrophenfall (außerdem ist *grob* das russische Wort für Sarg). Das Flugblatt geizt dementsprechend nicht mit skandalösen und provokanten Infos über die Band – sie würde ihre rot-braune Ideologie regelmäßig in der Zeitschrift des nationalistischen Schriftstellers Ėduard Limonov verlautbaren, befürworte den Tschetschenienkrieg und unterstütze die serbischen Kriegsverbrecher und den weißrussischen Diktator Lukašenko. Die letzte Zeile, „Braucht Ihr diese russische Exotik?“[273], gesteht die Hilflosigkeit der Autoren in der Einordnung des Phänomens Egor Letov ein. Die in gewisser Weise durchaus sinnvolle Haltung der Berliner Antifa könnte man so zusammenfassen: Wenn es schlecht riecht, warum es dann in den Mund nehmen?

Im Rahmen der Untersuchung der ästhetizistischen Anfänge der NBP lohnt sich ein kleiner popkultureller Diskurs, weil Letov als prominentester Vertreter radikalen ästhetisch-sozialen Widerstands, des sibirischen Punks, eine Zeit lang mit der NBP kooporierte. Letov war ästhetisch eine Art Schwamm, der aggressive Stimmungen aufsog und den radikalen politischen Protest mythisch überhöhte. Er machte diesen – ähnlich wie Limonov – zum Attribut des eigenen monströsen Images.

Den Kontakt zwischen Limonov und Letov stellte im Jahr 1993 Taras Rabko als unermüdlicher Organisator der NBP in deren Gründungs- und Anfangszeit her. Letov hatte ein Interview mit Bezugnahmen auf Limonovs Buch *Disziplinaranstalt* gegeben, und Rabko erkannte, dass die Unterstützung eines Idols der nonkonformistischen Jugend

270 Vgl. Tarasov 2002/3, 33.
271 Antifa Berlin 2002.
272 Ebd.
273 Ebd.

wie Letov bei der Rekrutierung von Parteimitgliedern sehr hilfreich sein könnte. Dass es gerade das genannte Buch Limonovs war, das eine Saite bei Letov anschlug, dürfte wohl nicht nur daran liegen, dass es 1993 eine Wiederauflage erfuhr.[274] Ende 1985, etwa ein Jahr nach Gründung von GrOb, war Letov in eine psychiatrische Einrichtung eingewiesen worden, wo er drei Monate verbringen würde, während sein Mitstreiter Kuzja Uo[275] (Konstantin Rjabinow) zum Militärdienst eingezogen wurde.[276] Wie er es im ersten Teil seines zweiteiligen autobiographischen Artikels *Imenno tak vse i bylo (Und genau so war das alles auch)* in den *Limonka*-Ausgaben Nr. 2 und 3 berichtet, wurde Letov mit Neuroleptika behandelt, die ihm fast, wie manchem Mithäftling, den Verstand geraubt hätten.[277] Bei ihm, dem sibirischen Punk aus Omsk, dürften so eigene Erfahrungen mit dem System seine Lektüre von Limonovs polemischer Analyse der USA gefärbt haben. Bei der USA handele es sich Limonov zufolge um die am weitesten fortgeschrittene Disziplinarmacht des Westens, zu deren Pendant sich seit der Stagnationsperiode die Sowjetunion entwickelt hatte, und die darauf abzielen würde, den Willen des Menschen zu brechen, seine Kampfbereitschaft zu unterdrücken und ihn in ein willfähriges Haustier zu verwandeln. Einige Bemerkungen sind am Platze, damit man sich eine Vorstellung von dem Konflikt zwischen dem „Antisowjetschik" Letov und der staatlichen Gewalt in der Sowjetunion machen kann. Die Gründung von GrOb (1985) war keinesfalls mit einer regen öffentlichen Auftrittstätigkeit verbunden. An Auftritte war überhaupt nicht zu denken – wenn die Rockmusik in der Sowjetunion schon im Underground war, so war Punk „im Underground des Undergrounds" („v podpol'e podpol'ja")[278]. GrOb war eigentlich nur eine Umbenennung der Band Posev – benannt nach Possew, dem wichtigen russischen Emigranten-Verlag in Deutschland, der u.a. Aleksandr Ginzburgs *Weißbuch in Sachen Sinjawskij-Daniel* herausgegeben hatte. Dieser fast komische Brückenschlag zu einer Szene, mit der die sibirischen Punks kaum etwas gemein hatten, deutet schon die frontal antisowjetische Haltung von GrOb an.[279] Der sibirische Punk war unter den sowjetischen Punk-Szenen am politischsten und wurde am härtesten verfolgt.[280] Wie schon Posev nahm GrOb lediglich Magnettonbänder im

274 Vgl. Limonov 2010b, 257.

275 Die Abkürzung im Pseudonym steht für „umstvenno otstalyj" (geistig zurückgeblieben).

276 Pobokov 1990, 40.

277 Vgl. Letov 1994, 2.

278 Aksjutina (2003).

279 Vgl. Kasakow 2009, 139.

280 Vgl. Aksjutina [2003). Die drei wichtigsten Punk-Szenen waren nach Aksjutina Moskau, Leningrad und die sibirische, die im Wesentlichen in drei Städten zu Hause war: Omsk, Novosibirsk und Tjumen' (2009). Sankt Petersburg als der liberalste dieser Orte hatte eine wenig politisierte Szene; die einzige Ausnahme bilden hier die Avtomatičeskie udovletvoriteli (Die Automatischen Befriediger).

https://doi.org/10.7788/9783412508364

Heimstudio auf. Diese Produktionsbedingungen beförderten eine von Montage geprägte, stilmäßig heterogene Musik,[281] die nur bedingt als Punk bezeichnet werden kann. Meiner Meinung nach aber gelang Letov dennoch die überzeugendste Punkmusik dank ihrer spontanen, negativen, emotionalen Kraft sowie ihrer rohen klanglichen Faktur, die Letov sich unter Bedingungen materiellen Mangels erarbeitet hatte und auch in postsowjetischer Zeit nicht für die sterile Klangqualität guten Equipments einzutauschen bereit war. Aber selbst diese Untergrundtätigkeit zuhause und in studioähnlichen Umgebungen rief den KGB auf den Plan.[282] Es kam z.B. vor, dass ein durchtrainierter Unbekannter Letov auf der Straße stellte und ihn – mit der Begründung, dass ihm der Lebenswandel der „Parasiten" nicht passte – niederschlug.[283]

Erst nach seiner Freilassung aus der Anstalt hatte Letov seinen ersten Auftritt. Im Frühling 1987 spielte er für die Garagen-Folk-Punkband Pik Klakson auf einem Festival in Novosibirsk Drums. Den Auftritt absolvierte man zwar tatsächlich notgedrungen als Graždanskaja oborona (und spielte auch einige von Letovs Kompositionen), nicht als Adol'f Gitler,[284] allerdings bestritt man den Hauptteil des Auftritts mit dem das Jahr zuvor aufgenommen Album *Lečebnica (Heilanstalt)* dieses Projekts der Brüder Evgenij und Oleg Liščenko und Letovs. Dies wird Letov 1994 in der *Limonka* sein „erstes profaschistisches Konzert"[285] nennen – eine Behauptung, die nicht für bare Münze zu nehmen ist. Der Bandname ist hier tatsächlich eine „Provokation als Entlarvung"[286],

281 Die Bedingungen des sowjetischen Undergrounds erlaubten offensichtlich keine so stilistische Ausdifferenzierung wie im Westen. Punk im eigentlichen Sinn spielte sich zuerst, Mitte der 1970er Jahre, in New York ab – sich aus der Glam-Rock-Szene (New York Dolls) lösend – und trat in der zweiten Hälfte der 1970er Jahre in der stärker proletarisch geprägten Londoner Szene in Erscheinung. Der Sound dieser Zeit ist ziemlich distinkt und alles, was danach, ab 1980 kam, Post Punk/ New Wave oder Hardcore, setzt sich klanglich deutlich ab. In den Punkbands der Sowjetunion hört man alles: Sex Pistols, Rockabilly, Garage Rock, Hard Rock; vor allem aber machte sich der Einfluss der in Russland dominanten Bardentradition bemerkbar.

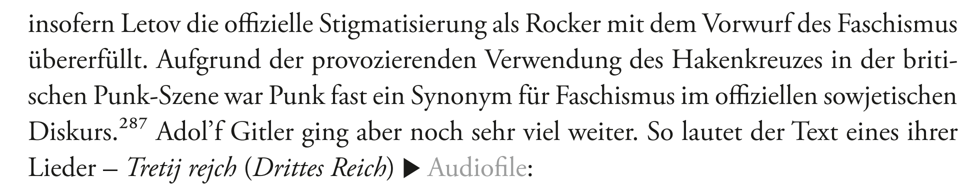
282 Mathyl schreibt, dass Letov als politischer Dissident zwangspsychiatrisiert wurde (2000). Dies ist indirekt richtig, zu seiner Einweisung führte jedoch eine Selbstmorddrohung, die er in die Tat umsetzen wollte, wenn ein bestimmter KGB-Major ihn nicht zu schikanieren aufhören würde (vgl. Kasakow 2009, 136). (Diesem ist das von Mathyl erwähnte Lied „Led pod nogami majora"/ „Eis unter den Füßen des Majors", Letov 1986, gewidmet.) Das Verfahren wegen antisowjetischer Tätigkeit wurde durch eine Unterbringung unterbrochen (vgl. Pobokov 1990, 40]). Dass, wie Kasakow sagt, die psychiatrische Unterbringung ein Privileg politischer Dissidenten war, ist nicht richtig (2009, 136). Gerade die alle Schichten der sowjetischen Gesellschaft betreffenden Prozesse gegen „Parasitentum" *(tunejadstvo)* endeten oft mit Zwangspsychiatrisierung (vgl. Lastovka 2011).

283 Vgl. Pasternak 2004, 79.

284 Vgl. Bukincov 2015 und hinsichtlich dieses Details nicht ganz akkurat Letov 1991b, 20.

285 Letov 1994, 2.

286 Kasakow 2009, 22.



insofern Letov die offizielle Stigmatisierung als Rocker mit dem Vorwurf des Faschismus übererfüllt. Aufgrund der provozierenden Verwendung des Hakenkreuzes in der britischen Punk-Szene war Punk fast ein Synonym für Faschismus im offiziellen sowjetischen Diskurs.[287] Adol'f Gitler ging aber noch sehr viel weiter. So lautet der Text eines ihrer Lieder – *Tretij rejch* (*Drittes Reich*) ▶ Audiofile:



http://doi.org/cbfw

А может быть и не было ничего
А может быть, рейх – это бред
А может быть, Гитлер – это легенда
А может быть, ЭсЭс – это шутка

Третий рейх!

А может быть, в печах пекли картошку
А в газовых камерах травили мышей
А может быть и было всего понемножку
А может быть все – не для наших ушей

Третий рейх! (Adol'f Gitler/Graždanskaja Oborona 2016)

Und vielleicht hat's das alles gar nicht gegeben
Und vielleicht ist das mit dem Reich ein Quatsch
Und vielleicht ist Hitler bloß eine Legende
Und vielleicht ist die SS nur ein Witz

Drittes Reich!

Und vielleicht hat man in den Öfen Kartoffeln gebacken
Und in den Gaskammern Mäuse vergiftet
Und vielleicht hat's von all dem ein bisschen gegeben
Und vielleicht ist das alles nicht für unsere Ohren bestimmt

Drittes Reich!

Was vordergründig buchstäblich eine Holocaustleugnung ist, ist eigentlich subversive Affirmation der Stigmatisierung der Punks als faschistisch, wobei die Bestialität auf das

287 Ebd., 138.

Sowjetsystem zurückgespiegelt werden sollte.[288] Insbesondere die Textzeile mit dem Zweifel, die NS-Geschichte könnte nicht für sowjetische Ohren bestimmt sein, hat es in sich, denn so wird der antifaschistische Gründungsmythos der Nachkriegs-Sowjetunion in Zweifel gezogen. Können die Sowjetbürger aus der Geschichte des Nationalsozialismus lernen, wenn diese so instrumentalisiert ist, dass zwischen historischem Faktum und Legende nicht unterschieden werden kann, und wenn die Lehren nicht der Kritik des eigenen Systems, sondern lediglich der Repräsentation des bösen Anderen dienen dürfen? Wenn Letov diese Verfahren, die eine antitotalitaristische Wirkung entfaltet hatten, später profaschistisch nennt, so ist dies einerseits irreführend, andererseits hält er die Kontinuität in den ästhetischen Verfahren in gewisser Weise selbst fest. Wie weit aber war er sich bewusst, dass diese Verfahren eine ganz andere Bedeutung unter postsowjetischen Bedingungen erhalten würden? Vielleicht heißt es ja auch überzurationalisieren, wenn man davon ausgeht, dass diese Verfahren in sowjetischer Zeit *verantwortungsvoll* und *gut* gewesen waren, in postsowjetischer Zeit aber *böse* wurden. Die für den Punk typische Lust an der abjekten Provokation blieb erhalten, wie weit man überhaupt in der Lage war, eine bestimmte semantische Wirkung anzupeilen, angesichts dramatisch sich ändernder Diskursformationen, ist doch schwer abzuschätzen.

Einer erneuten Einweisung in die Anstalt, die nach diesem Auftritt nur allzu absehbar erschien, entgeht er durch die gemeinsame Flucht mit seiner neuen Freundin, der Folk-Sängerin Janka Djagilewa. Per Anhalter bereisen sie das Land und hinterlassen an ihren Aufenthaltsorten Magnetbänder zur häuslichen Vervielfältigung.[289]

Taras Rabko war sich sicher, dass Letov der in der Entstehung begriffenen NBP sehr nützlich sein würde. 1990 erreichte Letov mit *Pryg-Skok: detskie pesenki (Holla Hopsassa: Kinderliedchen)* den Höhepunkt seiner Schaffenskraft. Seine Wanderungen in der Tajga, im Altaj- und/oder Uralgebirge sowie sein nur selten aussetzender Drogenmissbrauch trugen zu der Schaffung des ebenso psychedelischen wie melodiösen Albums bei.[290] Die früher mit politischen Pointen gespickten Texte werden nun kryptischer, er lehnt sich „an schamanistische Beschwörungen und andere Praktiken der Verbalmagie“[291] an. Neben dem über zehn Minuten langen ekstatischen, brachialen Titel-Track „Pryg-Skok“ findet sich hier außerdem der Ohrwurm „Pro duračka“.[292] Letov hatte 1990 Egor i opizdnevšie (Egor und die Abgefuckten) zu seinem neuen Projekt gemacht. Der

288 Vgl. Bukincov 2015.

289 Vgl. ebd., 136. – Vgl. Koblov 2000.

290 Vgl. Koblov 2000. – Vgl. Kasakow 2009, 140.

291 Kasakow 2009, 140.

292 Die Eingängigkeit des auch melodisch einfach gehaltenen Songs beruht darauf, dass sein Refrain „Chodit duračok po lesu, iščet duračok glupee sebja“ (Letov 1990; „Läuft ein Narr durch den Wald, sucht einen Narren noch dümmer als er“) dem altrussischen Fluchwort „Chodit pokojniček po

obszöne Titel, der zu dieser Zeit den Vertrieb und die Pressearbeit erschweren musste, sollte einem allzu rasanten Popularitätszuwachs vorbeugen.[293] Die „Abgefuckten", vom Solo- zum Studioprojekt und Doppelalbum avancierend[294], erweiterte jedoch letztlich die Musik und die Fanbasis Letovs erheblich. Der Schriftzug GrOb fand sich damals an jeder Straßenecke. Rabkos Vertrauen in Letovs agitatorische Nützlichkeit hatte allen Grund.

Limonov gelang es, Letov für eine eher episodische bzw. unstete Zusammenarbeit zu gewinnen, der nach Ansicht des Schriftstellers in der Frühphase der Partei dennoch eine große Bedeutung zukam. Laut Limonov habe er Letov den Parteiausweis Nr. 4 ausgehändigt.[295] Trotz seiner gelegentlichen Leugnungen, überhaupt Mitglied der Partei (gewesen) zu sein, gilt Letov bei den Aktivisten als ein Gründer ihrer Partei.[296] 1994 tritt Letov mit Limonov und Viktor Anpilov,[297] dem Führer der kommunistischen Bewegung Trudovaja Rossija (Werktätiges Russland), bei der Kommunistischen Maidemonstration auf. Nachdem Limonov von der Tribüne eine Revolution beschworen hat, die sowohl sozial als auch nationalistisch sein werde, singt Letov die beiden Lieder, die wohl am eindeutigsten seine nationalkommunistische Phase widerspiegeln: *Rodina (Heimat)* und eine Coverversion des sowjetischen Liedklassikers *I vnov' prodolžaetsja boj (Und erneut geht der Kampf weiter)*. Die Begeisterung, der die anwesenden Jugendlichen mit schrillen Schreien nach Zugaben Ausdruck geben, dürfte nicht allein politischer Natur sein. Schließlich hatte man gerade die wahrscheinlich bis dato lärmendste Version letzteren Lieds gehört, gesungen nicht vom Estraden-Star Iosif Kobzon – von den Schagersendungen im Fernsehen her vertraut, die sich die Eltern „reinziehen" –, sondern vom nihilistischsten Punk-Musiker der Nation, der sein Markenzeichen, das kehlige, bestialische Brechen seiner Stimme instinktsicher einsetzt, um das Wort „Oktjabr'" zu intonieren („Oktober"– kurz für die Oktoberrevolution, die laut Text wieder bevorsteht). Man muss sich vor Augen führen, dass diese „Kampfeshymne" ein Produkt des

---

krugu, iščet pokojniček mertvee sebja" („Läuft ein Verstorbener im Kreis, sucht einen Verstorbenen, toter als er selbst") nachempfunden ist (vgl. Koblov 2000).

293 Da kein Presswerk eine Platte mit diesem Namen produzieren wollte, wurde der Bandname nachträglich mit einem Aufkleber auf die Platte geklebt. Bei einer Lieferung von „Holla Hoppsassa: Kinderliedchen" nach Novosibirsk ohne den Aufkleber soll es herb enttäuschte Käufererwartungen gegeben haben (vgl. Akimov/Koblov 2004, 44).

294 Vgl. Koblov 2000.

295 Vgl. Limonov 2010b, 282.

296 Vgl. Pesockij 2009, 1.

297 Kagarlickij hebt hervor, dass man beim Stalinisten Anpilov – eine Seltenheit in den 1990er Jahren – zumindest das kriegte, was die Verpackung versprach (2002, 67 f.).

verbürgerlichten Kulturbetriebs der Sowjetunion der Ära des Stillstands ist.[298] Bei Letovs Vorlage handelte es sich um kitschige spätsowjetische Folklore.[299] Limonovs Beschreibung der Maidemonstration als Materialisierung seines Programms, alle marginalen Jugendlichen zu einer revolutionären Masse zu formen, liest sich gleichfalls recht skurril. Er muss den faschistoiden Anhängern aus Dugins Kolonne verbieten, die Letovs wegen gekommenen, mit Freundschaftsarmbändern geschmückten Mädchen aufzumischen, weil nicht die „neformaly" („Informellen"), sondern „die Machthaber" der Feind wären („vlast'")[300]. Ähnlich irritierend finden es die Punks, also Letovs Fans, sich unter Vorstadtproleten *(gopniki)*, der Anhängerschaft Anpilovs, wiederzufinden. Zudem fürchten sie, dass eine der faschistischen Bewegungen ihren Zug angreifen könnte. Limonovs Projekt einer Integration der sich im Westen feindlich gegenüberstehenden Gruppen in einer nationalistischen Gegenkultur[301] gelingt auch im Russland der 1990er Jahre in der Praxis nicht gerade reibungslos. Auch bemüht sich Limonov in den konkreten Beschreibungen seiner Erlebnisse keineswegs um eine Stilisierung des von ihm mobilisierten Haufens zu einer bedrohlichen und geschlossenen Sturmtruppe. Es zeigt sich ein Moment historischer Diskrepanz: zwischen Limonovs Erzählung, die die Skurrilität der Zeitläufte transportiert, und seinen Prophezeiungen, demnach die nationalbolschewistische Bewegung einst eine historisch revolutionäre Rolle erfüllen würde. Auch Boris Kagarlickij hat festgestellt, dass aus den inneren Widersprüchen der nationalpatriotischen und kommunistischen Opposition gegen El'cin, die der linke Politikwissenschaftler die

298 Was freilich nicht heißt, dass es sich hier um direkte Ironie handelte. Letov und Oleg „Manager" Sudakov hatten in ihrem exzessiven und universellen Montage-Projekt *Kommunizm,* das es auf 14 Alben brachte, schon auf sowjetische Unterhaltungsmusik zurückgegriffen (vgl. Kasakow 2009, 143). Diese war ja aufgrund der guten Ausbildung der Musiker qualitativ auch meist hochwertig. *Kommunizm* kannte verschiedenste Quellen, nicht zuletzt aus der Volksmusik, die für Letov zeitlebens eine wichtige Inspiration bleiben sollte. Letov und Manager experimentierten dabei mit unzähligen Registern zwischen Pathos und (ironischer) Verfremdung.

299 Das Lied stammt aus dem Jahre 1974, der Text ist von Nikolaj Dobronravov, die Musik von der großen Komponistin der sowjetischen Estrade, Aleksandra Pachmutova, die ihren Durchbruch eigentlich mit jugendbewegten Liedern in der Tauwetterphase hatte, welche die konventionellen patriotischen Themen im individuellen Erleben spiegelten und wiederbelebten (vgl. Udarova 1981, 238 f.). Der Refrain lautet: „I vnov' prodolžaetsja boj, I serdcu trevožno v grudi/ I Lenin takoj molodoj, I junyj Oktjabr' vperedi!"; „Und erneut geht der Kampf weiter,/Und das Herz will die Brust sprengen,/Und Lenin ist so jung,/Und der blutjunge Oktober liegt vor uns." Kobzon (geb. 1937) gelang der Durchbruch in der Estradenwelt in einem Programm anlässlich des 50-jährigen Jubiläums der Oktoberrevolution, in dem er auch alte Revolutionslieder zum Vortrag brachte (vgl. ebd., 262). Auch seine Zusammenarbeit mit Pachmutova/Dobronravov war entscheidend für seinen Erfolg (vgl. ebd., 263).

300 Limonov 2010b, 260.

301 vgl. Mathyl 2000.

„Unversöhnlichen" („irreconcilables") taufte, auf den Demonstrationen bizarre Situationen resultierten. Die von Limonov angeführten Demonstrationen hat er „spectacular postmodernist perfomances, political ‚happenings'"[302] genannt, auf denen sich Limonov nach seinem Leben im langweiligen Paris richtig ausleben konnte (siehe Abb. 13). Da die Bewegung keine gemeinsame Linie ausbilden konnte, hatten die Manipulateure und Provokateure des Kremls, die sich einmischten, natürlich leichtes Spiel.[303]

Am 27. Mai darf Limonov dann ein Konzert von GrOb im Moskau Dom kul'tury Krylja Sovetov anmoderieren, wobei er recht beliebige nationalistische Phrasen in die johlende Menge schleudert. Über der Bühne hängt die Flagge der NBP.[304] Das Konzert, auf dem neben GrOb noch zwei andere legendäre sibirische Punkbands – Oleg Manager mit Rodina (Heimat) sowie Roman Neumoevs Instrukcii po vyživaniju (Anweisungen zum Überleben) – spielten, fand im Rahmen der Konzerttournee *Russki proryv* (*Russischer Durchbruch,* 1993–1994) statt. Diese Tournee war keine Initiative der NBP, sondern kann als Reaktion von Punkgruppen und -legenden auf den Beschuss des Weißen Hauses im Herbst 1993 gelten. In einem im Stil eines Selbstinterviews verfassten Text in der nationalkommunistischen Zeitung *Den'* von Aleksandr Prochanov bekennt sich Letov in diesen dramatischen ersten Oktobertagen denn auch sehr deutlich zu seiner Heimat, der UdSSR („Rodina moja – UdSSR")[305]. Die Größe und der Ruhm der russischen Nation bestünden darin, dass

> sie als erste in der Geschichte der Menschheit die bittere und gerechte Mission eines Durchbruchs aus tausendjährigem Elend und Obskurantismus und der Einsamkeit des Menschen zur großen Vereinigung auf sich genommen habe.

> […] впервые в истории человечества взяла на себя горькую и праведную миссию прорыва сквозь тысячелетнее прозябание и мракобесие, одиночество человека к великому единению.[306]

Es ist dies ein typisch sowjetischer Nationalismus, wie er unter Stalin etabliert wurde, der die Führungsrolle der russischen ethnischen Nation in einem dem Imperialismus entgegenstehenden kommunistischen Vereinigungsprojekt betonte.[307] Schon 1993 hatte Le-

302 Kagarlickij 1995, 128.
303 Vgl. ebd.
304 Vgl. Limonov 2010b, 272. Limonovs Erinnerungen an dieses Konzert sind faktisch nicht gerade genau. Für eine überzeugende Dokumentation des Konzerts vgl. Rockvit 2013.
305 Letov 1993.
306 Ebd.
307 Vgl. Gabowitsch 2003, 321.

https://doi.org/10.7788/9783412508364

tov im Rahmen von Russkij Proryv mit Dugin, Prochanov, und Sergej Žarikov – Bandgründer von DK und Image-Berater von Žirinovskij – zusammengearbeitet und damit viele seiner treuesten Fans auf eine harte Probe gestellt.[308] Für viele war wohl kaum zu verstehen, wie Letov, der sich mit dem legendären GrOb-Album „Vse idet po planu" („Alles verläuft nach Plan"; 1988) nicht nur antisowjetisch positioniert, sondern auch gegen die antisemitische Pamjat'-Bewegung Stellung bezogen hatte, nun gemeinsame Sache mit den teilweise antisemitisch eingestellten Nationalpatrioten machen konnte.[309]

Es ist zweckmäßig, Letovs radikale politische Neuerfindung unter zwei Fragestellungen zu adressieren: zum einen, welche ideologische Position Letov eigentlich hatte, zum anderen, inwiefern es überhaupt Sinn macht, davon zu sprechen, dass er eine hatte.

Markus Mathyl hat die Etablierung einer nationalistischen Gegenkultur nachgezeichnet und sie in Beziehung gesetzt zu den dramatischen gesellschaftlichen und politischen Entwicklungen von der „Vorperestrojka", für ihn bis 1986, bis zur „Nachperestroika ab 1993.[310] Nationalistischen Strömungen gelang es in der Nachperestroika, bedeutenden Einfluss auf die russische Jugendkultur zu gewinnen und antifaschistische Protestpotenziale weitgehend auszuschalten. Aus heutiger Perspektive kann man allerdings sagen, dass die Bündnisse zwischen nationalpatriotischen und linken Kräften – eingegangen unter dem Eindruck der katastrophalen gesellschaftlichen Effekte der wirtschaftlichen Schocktherapie, El'cins autoritärer *Rettung* der Demokratie und der Spaltung der russischen Gesellschaft in zwei Lager – sich nicht als sehr haltbar erwiesen. Letovs konziseste Formulierungen seiner Ideologie (so etwa auch in der ersten Nummer der *Limonka*) weisen alle in die Richtung des beschriebenen sowjetisch russischen Nationalismus, wobei Letov aber immer auf das Transzendente der kommunistischen Idee und der Oktoberrevolution abhebt und den historischen gelebten Kommunismus und insbesondere die Zeit des Stillstands unter Brežnev ablehnt, Letztere mit direkter Berufung auf Limonovs *Disciplinarnyj sanatorij*. Die Ideologie von Aleksandr Barkašovs antisemitischer Bewegung Russische Nationale Einheit etwa – diese durfte Letov 1997 einmal einen Empfang in Minsk mit schönen weißrussischen Maiden in Trachten bereiten[311] – ist schon mit Letovs abstraktem Bekenntnis zum Fanal der Oktoberrevolution unvereinbar, denn die RNE sieht diese als Beginn eines antirussischen Genozids an.[312] Selbst innerhalb des

308 Vgl. Okorok 1994.

309 Vgl. Mathyl 2000, 91 ff. Vgl. auch Kasakow, der in seiner hinsichtlich des Antisemitismus durchgeführten Klassifizierung des Verhältnisses von rechter Ästhetik und rechten Inhalten Roman Neumoev und die Gruppe Instruktionen zum Überleben zum Modell „Übereinstimmung von Ästhetik und Einstellung" zählt (Kasakow 2009, 24 ff.).

310 Mathyl 2000.

311 Vgl. Akimov/Koblov 2004, 47.

312 Vgl. Gabowitsch 2003, 328.

Kreises der Musiker, die sich im „Russischen Durchbruch" engagierten, gab es ideologische Differenzen. Roman Neumoev, ab 1988 Bandleader von Instrukcija po vyživaniju, entwickelte sich in eine orthodoxe, antisemitische Richtung des Nationalpatriotismus und geriet mit dem „roten Egor" deswegen aneinander.[313]

Da Letovs ideologische Positionierung als sehr nebulös bezeichnet werden muss und – was kennzeichnend ist für die antidemokratische Opposition 1993 als solche – ideologische Inkompabilitäten mit einigen seiner Bündnispartnern bestanden, ist die zweite Frage wichtig, inwiefern bei Letov überhaupt von einer ideologischen Positionierung gesprochen werden kann. Ein Teil der Antwort dürfte sein, dass es zu den Grundzügen von Letovs Habitus gehörte, sich außerhalb der Gesellschaft und gegen das System zu stellen: „Ja vsegda budu protiv" („Ich werde immer dagegen sein") heißt eines seiner Lieder aus dem Jahre 1989, worin Ewgeniy Kasakow die quintessenzielle Punk-Haltung Letovs sieht.[314] Letov genoss es sichtlich, den Hass des Mainstreams auf sich zu ziehen, und fürchtete daher nicht – darin war er Limonov sehr ähnlich –, mit odiosen Antisemiten wie Barkašov in einem Atemzug genannt zu werden. Da Letov allerdings auch (zumindest dem Anschein nach) den Mythos der Wiedergeburt der Russischen Nation beschwor, griffe wohl auch die Behauptung zu kurz, er hätte sich politischer Bündnisse zum Zwecke einer Abjektion bedient – in der Art, wie englische Punks sich einst durch das Tragen von Hakenkreuzen zu einem öffentlichen Ärgernis und einem Ekel erregenden Krankheitssymptom der eigenen Gesellschaft stilisierten.

Letov nahm die Ereignisse Anfang der 1990er Jahre durch eine apokalyptisch gefärbte Brille wahr, und diese metaphysische Wahrnehmung der politischen und gesellschaftlichen Entwicklung war zudem zutiefst verbunden mit einer privaten esoterischen Künstlerideologie. In seinem skandalösen Auftritt in der Fernsehsendung *Programma A* rechtfertigt er 1994 sein politisches Engagement mehrmals damit, dass ein Krieg im Gange sei. Er widerspricht dabei der Nachfrage des (in der Tat um Moderation bemühten) Moderators nicht, ob es sich hierbei nicht um einen metaphysischen Krieg handle, sondern bestimmt vielmehr als Kriegsfeind den „Tod"[315]. Hier zeigt sich, dass es Letov um ein Bündnis aller Menschen geht, die auf der Basis von über den Egoismus hinausweisenden Ideen handeln, „Ideen, die mit der Einsamkeit kämpfen" („idei, kotorye borjutsja s odinočestvom")[316]. Rein intuitiv – auch ohne Kenntnis der Schriften Wilhelm Reichs und der von ihm begründeten Tradition, den von Faschismus als To-

313 Vgl. Kasakow 2011, 142.

314 Kasakow 2009, 141. Für Aksjutin [2003] gehört Punk zu einer Form der Kontrakultur, die nicht formal kooperiert, nicht versucht, „die Idee in Herrschaft zu verwandeln" („prevratit' ideju v gospodstvo").

315 Antipov 1994: 26:18.

316 Ebd., 26:01.

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

destrieb zu interpretieren – wird die sich abbildende Konstellation überraschen: Tod und Faschismus als Antagonismus; dieser ergibt sich aber in Letovs Argumentation aus der Entgegensetzung von (idealistischem) Faschismus und der „Gleichgültigkeit" („ravnodušie")[317], die direkt als Synonym für Tod figuriert. Es geht Letov um ein „Wertesystem, das nicht vereinzelt, sondern eint" („sistem[a] cennostej, kotoraja ne raz"edinajet, a ob"edinjaet")[318], „Ideen, die mit der Einsamkeit kämpfen" („idei, kotorye borjutsja s odinočestvom")[319]. 1994 kam sein Album *Sto let odinočestva (Hundert Jahre Einsamkeit)* heraus.[320]

Letovs Diskurs erweist sich auf seine Zeit bezogen ziemlich konsistent, denn er knüpft hier an Aussagen eines langen Interviews aus dem Jahre 1991 an, in dem er die Entwicklungen, die er in seiner Lebenswelt und in der Musikwelt beobachtet, in einem endzeitlichen Licht darstellt. Den schlimmsten menschlichen Wesenszug nennt Letov hier ebenfalls die „Gleichgültigkeit" („pochuizm" – drastischer mit Zynismus übersetzbar). In diesem Interview taucht auch schon die Vokabel „Proryv" auf, die hier ganz und gar nicht im Zusammenhang mit einem politischen Projekt einer russischen Wiedergeburt gebraucht wird, sondern zur Beschreibung des künstlerischen Schaffensprozesses:

> Wenn Du AUTHENTISCH bist (wieder dieses Wort), glaube ich, erübrigt sich das Schaffen. Das Schaffen ist gleichsam ein Akt der Reinigung, der Weg nach Hause, über das Leiden, über eine Verzehrung all dieses Schmutzes, dieser ganzen Pathologie. Mittels dieser Überwindung taucht etwas auf: … der DURCHBRUCH. Wie eine Eingebung. Wie eine Bewusstwerdung. Wie eine ANWEISUNG oder so. Und wenn Du das erreichst – da gibt es schon keine Wort mehr. Da gibt es gar nichts mehr.

317 Ebd., 19:59.

318 Ebd., 26:12.

319 Ebd., 26:02.

320 Der gleichnamige Titeltrack ist ein Gedicht bzw. eine Spoken-Word-Performance mit psychedelischem, düsterem Text, wobei Letov sehr effektvoll die Register seiner Stimme einsetzt. Eine Kostprobe des Texts: „Am siebten Tag ging ihm alles auf den Sack!/ Soll doch alles stürmisch erblühen, mit den Gedärmen nach außen/ In den Norden, den Westen, in den Süden, Osten!/ Soll es ruhig sofort passieren!/ Soll es ruhig unerhört sein/ Soll es doch direkt aus der Kehle!/ Soll es direkt aus dem Spiegel kommen!/ Scheußlich spannt unter der Haut/ Die Haut-Fleisch-Faser!/ Meine freiwillige tölpische Freude!/ Ein ungeheuerlicher Frühling!"
(„На седьмой день ему все остопиздело!/ Пускай все бурно расцветает кишками наружу/ На север, на запад, на юг, на восток!/ Пусть будет внезапно!/ Пусть будет неслыханно/ Пусть прямо из глотки!/ Пусть прямо из зеркала!/ Безобразно рванет из-под кожи/ Древесно-мясные волокна!/ Моя самовольная вздорная радость!/ Чудовищная весна! (Letov [1994])

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

> Когда ты НАСТОЯЩИЙ (снова это слово), как мне кажется, творчество излишне. Творчество — это как бы акт очищения, путь домой, через страдание, через расхлебывание всей этой чудовищной грязи, всей этой патологии. Через это преодоление возникает… ПРОРЫВ. Как озарение. Как осознание. Как УТВЕРЖДЕНИЕ, что ли. А когда ты достигаешь — там уже нет слов. Там вообще ничего этого нет.[321]

Im gleichen Interview beschreibt Letov, dass das Höchste, was der Mensch, der im Anfang „Scheiße" sei („govno"), erreichen könne, die „Ewige Idee" („Večnaja ideja") sei, und von dieser gelte: „Je weiter und freier sie ist, desto wahrer ist sie auch".[322] Letov dachte den „russischen Durchbruch", so darf man annehmen, als etwas ähnlich Transzendentes wie den künstlerischen; in diesem Sinne nannte er auch im Programm A die vereinigenden politischen Ideen – wieder eine Übereinstimmung im Vokabular – „echte" („nastojaščie"). Für Letov, der aus seinem übermenschlichen Missbrauch oft halluzinogener Drogen und Alkohols nie ein Geheimnis machte, spielte die genauere ideologische Positionierung keine Rolle, für ihn war der gesellschaftliche Zerfallsprozess in ein endzeitliches Licht getaucht.

Nun wird man dieser Ehrenrettung, der Evakuierung Letovs aus den Gefilden der profanen Politik, entgegenhalten, dass auch seine rechten Mitstreiter (Dugin, Prochanov) allesamt Apokalyptiker sind, und eben darin ihre Gefährlichkeit besteht, dass sie Russlands Kampf mit seinem westlichen Gegner auf quasi religiöse Weise als einen metaphysischen Kampf des Guten mit dem Bösen artikulieren. Diesem Einwand muss man partiell zustimmen. Es kann nicht darum gehen, Letov reinzuwaschen und für seine politischen Bündnisse zu entschuldigen, denn diese mussten sich auf die Rezeption seines Werks auswirken, das so nicht aus seinem Kontext evakuiert werden kann. Letov allerdings war, anders als Dugin, kein Ideologe, der in seinem Werk an einem sublimierten, kryptofaschistischen Weltbild gebaut hätte, das in einem Programm ausbuchstabiert werden kann. So dürfte es schwierig sein, in seinem Projekt der Wiedergeburt der Nation den ideologischen Anteil zu bestimmen, der etwa auf eine soziale Exklusion feindlicher Elemente der Gesellschaft hinauslaufen würde – seinem Russischen Durchbruch entspricht überhaupt kein mimetisches Ideal dieses Volks, das er zur Identifikation (gegen andere) anbieten würde. Mit einer Ästhetisierung von Politik hat Letovs Verhalten so nur bedingt etwas zu tun; der Aspekt der Delegitimierung der Macht, der maximalen Negativität, erscheint wichtiger und rückt Letov in gewisser Weise in die Nähe einer Figur wie Aleksandr Brener. Letovs Bündnisse sind indes schwer zu entschuldigen.

---

321 Домој 1991, 11 f.

322 Ebd., 12; „Чем шире, свободнее идея – тем она и истинней ".

Kenner von Letovs Werk und Liebhaber seiner Lyrik,[323] die in ideologischer Hinsicht selbst ganz unverdächtig sind, haben ihm seine politische Expedition verziehen. So stellt etwa die Dichterin Elena Fanajlova fest, dass man Letov nicht irgendeiner politischen Richtung zuordnen solle. Zum einen sei er einfach „verrückt/abgefuckt“ gewesen („ebnutyj“)[324], zum anderen bemerkt auch sie die apophatische Dimension von Letovs Sprechgestus: „Alle ‚Jas' Letovs in seinen Liedern über die Heimat sind apophatische Neins“[325]. In der Tat: Aus Letovs Ja zur Heimat folgt keineswegs ein Ja zu irgendeinem konkreteren Projekt seiner nationalpatriotischen Mitstreiter. Darüber hinaus hat man oft den Eindruck, dass auch Letovs „Jas“ zu Bündnispartnern von der nihilistischen Ausrichtung seines Habitus erfasst werden – so, wenn er in einem Interview gleichzeitig Lužkov, Lukašenko und die White-Power-Bewegung affirmiert.[326] Will man mit Letov den russischen Durchbruch gleich demjenigen im Schaffensprozess als Reinigung verstehen, so scheint dem palingenetischen Mythos bei Letov eine Bestimmung eines identifikatorischen Ideals zu fehlen, das irgendein Projekt der ethnischen oder sozialen Hygiene motivieren würde. In der *Limonka* Nr. 3, im Jahre 1994, drückte er dies so aus: Der Kampf mit dem teuflischen herrschenden System muss aufs Äußerste getrieben werden, so dass das System dich zerstören möchte. Dies sei der „Weg der kollektiven Erlösung“ („put' spasenija kollektivnogo“)[327], der auch dem metaphysischen Anteil seiner Erkundungen entgegenkomme. Auch im *Programma A* bezeichnet er den echten Kommunismus als „Himmelreich auf Erden“ („carstvo božie na zemle“)[328]. Nun kann man zwar behaupten, dies mache Letov zu einer Art von millenaristischem Nazi, eine wesenhaftere Bestimmung für Letov ist aber wahrscheinlich seine eigene: „Ich bin ein Scheiss-Mensch“ („ja govnistyj čelovek“)[329]. Die Rolle dessen, der im ablaufenden Endzeitgeschehen verzehrt wird, lag Letov doch näher als die Affirmation des Selbsterhaltungs und -erhöhungsprinzips.

Letovs aktive Zeit bei der NBP war tatsächlich sehr kurz – wenn es überhaupt eine gab. Limonov beschwert sich jedenfalls darüber, dass Letov, trotz seines Status in Omsk, nicht einmal fähig war, die Distribution der *Limonka* dort zu organisieren. Letovs Verhältnis zu Limonov bekam einen nie wieder gekitteten Riss, als dieser sich 1996 mit dem

---

323 Selbst noch die Punk-Musik beweist den Logozentrismus der russischen Kultur. Sie ist vom Bardentum beeinflusst, tiefgründig, textfixiert, wobei Verweise auf die Russischen Futuristen äußerliche Attribute wie den Irokesen-Haarschnitt ersetzen (vgl. Kasakow 2009, 139).

324 Fanajlova 2011.

325 Letov 2011: „Vse ‚da' Letova v ego pesnjach o Rodine – ėto apofatičeskie ‚net'.“

326 Vgl. Volkov/Solov'ev 1998.

327 Letov 1995, 2.

328 Antipov 1994, 26:29.

329 Domoj 1991, 13.

Kongress der nationalistischen Parteien (der von Limonov beabsichtigte Schulterschluss mit den linken Gruppen war von vornherein gescheitert) aus taktischen Gründen für eine Unterstützung El'cins – statt Zjuganovs – bei den Präsidentschaftswahlen entschied; dies geschah im Vertrauen auf eine Art Verelendungstheorie und einen Volksaufstand.[330] Der „rote Egor" empörte sich maßlos in den Medien über diesen Verrat. Ab 1997 zieht er sich zunehmend aus der politischen Öffentlichkeit zurück und distanziert sich auch von seinem früheren Engagement. In einem Interview mit den Letov-Brüdern (Igor' und Sergej) gibt sich der Interviewer Sergej Žarikov, der wie kaum ein anderer als Schaltstelle zwischen rechter Politik und Jugendkultur wirkte, die Pose des überlegenen Ironikers à la Pečorin: Er beschwert sich, dass die tumben Politiker es immer so wörtlich nehmen würden, wenn sich Künstler in die Politik einklinkten. Letov haut in dieselbe Kerbe – die Einmischung des Künstlers in die Politik habe keinen Wert. Er selbst würde lediglich an einem monströsen Mythos arbeiten, einem Mythos, der maximale Zahl von Zuschreibungen ermöglichen würde, die alle nicht zuträfen.[331] Diese Selbstdarstellung vom *Phantom* Letov' erscheint vielleicht etwas zu retrospektiv-souverän von politischen bzw. ethischen Leidenschaften gereinigt.

Dennoch: Wenn man die Laufbahn des Musikers Letov insgesamt betrachtet und ethische Erwägungen beiseitelässt, war der russische Durchbruch des Egor Letov eine recht erfolgreiche künstlerische Positionierung. Wie Mathyl betont hat, erlebte Letov die Systemtransformation als Krise, weil die Underground-Netzwerkstrukturen aus sowjetischen Zeiten und ihre Authentizität verbürgende symbolische Ökonomie zusammenbrachen.[332] Der Kommerzialisierung der Underground-Musik in den Vertriebsstrukturen einer neu entstehenden Musikindustrie sah er mit Grauen entgegen. Die Auflösung von GrOb, Letovs Rückzug in immer weitere Drogen- und Studioexperimente *(Kommunizm),* die er der einfachen Kommerzialisierung, für die GrOb prädestiniert war, vorzog[333], musste langfristig in die Isolation führen. Sein politisches Engagement auf Seiten der Opposition ermöglichte ihm, sich auf die Seiten der Verlierer des Transformationsprozesses zu stellen, zu denen viele seiner Fans (insbesondere die, die ihn in Sibirien umgaben) gehören mussten; man hat wenig Grund, an der Echtheit dieser Solidarität zu zweifeln oder seine politische Exkursion einfach nur als clevere alternative Marketingstrategie zu verstehen. Letov brachte sich wieder auf Konfliktkurs

330 Im Nachhinein hielt Limonov dies für einen propagandistischen Fehler, weil diese Taktik dem Volk nicht zu vermitteln war. Viele stimmten wohl in der Tat für El'cin und rechneten im Falle seiner Niederlage mit einem Putsch und der gewaltsamen Unterdrückung der Opposition (vgl. Kagarlickij 2002, 129 f.).

331 Žarikov 2001.

332 Mathyl 2000, 89 ff.

333 Vgl. Kasakow 2009, 140.

gegen den Mainstream der Gesellschaft. Man kann dies als eine Reaktion darauf sehen, dass, besonders in Sibirien, mit dem Ende der Sowjetunion der antistaatlichen Punkbewegung der autoritäre Widerpart verloren gegangen war, während die neue westlichere Strategie zur Entwicklung alternativer kommunikativer Infrastrukturen, die in ihrer Organisationsform (im Kleinen) eine Alternative zum Kapitalismus anstrebten – also die Strategie der Neuformatierung des Undergrounds –, sich noch entwickeln musste.[334]

Da Letovs politisches Engagement zwar mehr als eine kurze Episode in seinem Leben darstellt, er aber seinen aus dem Engagement zu uns sprechenden Habitus nie wirklich so weit änderte, wie das bei dem Politiker Limonov der Fall war, ist Letovs radikales Engagement in den 1990ern zum Teil des Mythos vom künstlerischen Genie Egor Letov geworden. In diesem Punkt freilich treten ethische und ästhetische Bewertung seines Verhaltens auseinander, und selbst in der wissenschaftlichen Analyse kann man wohl nicht anders als in die eine oder andere Richtung zu tendieren. Ohne viel Streit zu riskieren, lässt sich indes resümieren, dass der „rote Egor" im Zuge seiner späteren Abwendung von der Politik und zugleich stärkeren Akzeptanz des Status, der ihm als bedeutender Figur der russischen Musikgeschichte zukommt, seine politische Mission rückwirkend um die mythische Dimension seiner monströsen Persönlichkeit bereichert hat. Man ist ja offenbar eher bereit, großen Künstlern ihre politischen Sünden zu vergeben als weniger bedeutenden.

3.4 Rituale I – Revolutionäre, Massenmörder und Serienkiller

Im Gefängnis schrieb Limonov nicht nur wieder unerwartet gute Prosa, er hatte auch genug Abstand zur täglichen Parteiarbeit, um in *Drugaja Rossija* (*Ein anderes Russland,* 2003) die Bewegung philosophisch neu zu konzipieren. Für altmodisch und unwichtig erklärt Limonov dabei eine programmatische Broschüre Dugins aus dem Jahr 1995, *Celi i zadači našej revoljucii* (*Ziele und Aufgaben unserer Revolution*). In der Tat handelt es sich bei dieser Schrift um ein eigentümliches Dokument. Keineswegs versucht Dugin hier, konkrete Ziele und Aufgaben für eine revolutionäre Partei zu formulieren. Vielmehr bestimmt er metaphysische Orientierungspunkte für eine „geistige Revolution" *(duchovnaja revoljucija)* gegen eine existenzphilosophisch zu verstehende „Entfremdung" *(otčuždenie)* vom Sein. Der Autor befasst sich also nicht mit irgendwelchen trivialen Dingen wie Ausbeutung, Korruption oder Entartung der gesellschaftlichen Eliten. Die Leitdichotymien (vielleicht sublimiert antisemitisch zu nennen) in diesem Traktat (dessen apokalyptischer Sprechgestus die entsprechende Weltsicht für den Leser

334 Vgl. Aksjutina (2003).

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

deutlich markiert), sind „hinfällig", „alt *(vetchij)*[335] vs. „neu" *(novyj)* bzw. „orthodox" *(pravoslavnyj)* vs. „judäo-christlich" *(iudeo-christianskij)*. Auf ökonomischer Ebene stimme dieses Programm laut Dugin ganz mit der marxistischen Analyse der Entfremdung bzw. des Warenfetischs überein, was insofern überrascht, als nach dem Verfasser dieser fröhlichen Wissenschaft:

> […] die Wahl des ökonomischen Modells oder des Systems der materiellen Ordnung der Gesellschaft den direkten Ausdruck der Besonderheit der ideellen Grundlage oder ursprünglichen geistigen Einstellungen der einen oder anderen ideologischen [sic!] Gruppe darstellt.

> […] выбор экономической модели или системы материального устройства общества является прямым проявлением особенности идейных платформ и изначальных духовных установок той или иной идеологической группы.[336]

Ein solches aus der Geistigkeit der eigenen ideologischen Gruppe hervorgehendes, wirtschaftspolitisches Programm bewirkt dann wohl ohne Weiteres, dass der Tauschhandel nicht der Raffgier der Händlerklasse dient, sondern – wie einst der bäuerlich-handwerkliche Handel – „den Charakter eines Austauschs von ‚Seinsenergien', eine in erster Linie qualitative und dann erst quantitative Bedeutung"[337] hat. Diese qualitative Bedeutung der Arbeit, verdeutlicht Dugin, wird über die persönliche Aufopferung für die Nation möglich, eine ideelle Motivation zur Arbeit. Da für die unzugänglichen „Menschentypen" („tipy ljudej")[338] nur die Zwangsarbeit bleibt, knüpfen Dugins Vorstellungen hier offensichtlich an den Stalinismus an. Dass dieser dritte Aufguss des Denkens der Konservativen Revolutionäre der Weimarer Republik und des banal ideologistischen

---

335 *Vetchij zavet* ist der russische Begriff für das Alte Testament.

336 Dugin 1995.

337 Ebd.: „[…] должен иметь характер обмена ‘энергиями бытия‘, имеющими в первую очередь качественный, а потом уже количественный смысл." Das schon handfestere Ergebnis finden wir dann in Dugins in Richtung präsidialer Beraterstab schielender *Geopolitika* (*Geopolitik*; 2007, 208 f.): den nationalen Schutzzoll. In gewisser Weise ist er freilich auch ein Schutz des national-geistig aufgeladenen Handwerks. Die Fabrikantenschicht, der die Privatisierungen in den 1990er Jahren nicht schnell genug gehen konnten, fordert nun, nach Aneignung der Produktionsmittel, Schutz vor der technisch überlegenen und besser kapitalisierten ausländischen Konkurrenz, sieht sich dem freien Wettbewerb nicht gewachsen. „Ein Meister im Sackhüpfen hat keine Chance in einem wirklichen athletischen Wettbewerb." (Kagarlickij 2002, 40: „A sackrace champion has no chance in a real athletic contest.") Man sollte erkennen, dass die EU-Sanktionen Putin nicht nur schwächen, sondern ihm 2014 auch zur ideologischen Rechtfertigung von Einfuhrstopps westlicher Waren dienten, die dieser Interessenslage entsprechen.

338 Ebd.

https://doi.org/10.7788/9783412508364

Schdanowismus, hoffähig wird, liegt vor allem an der geistigen Identifikationspotenz einer *Neuen Elite*, die Dugin beschwört. In diesen Zusammenhang fällt auch sein von Lev Gumilev übernommener Begriff der „passionarnost'" – „Passionarität": eine äußerst kryptische Theorie über

> ein von der allgemeinen Norm abweichendes Verhaltensstereotyp, das auf eine durch bioenergetische Einwirkung ausgelöste Mikromutation zurückzuführen ist und dem mutierten Individuum die organische Fähigkeit verleiht, weit mehr Energie aus der Umgebung aufzunehmen als normale Individuen".[339]

Der Leser von *Drugaja Rossija* allerdings, der sich erhoffte, Limonov würde die konkreten Ziele und Aufgaben der Revolution für seine mittlerweile zehn Jahre alte Partei hinterherschicken, sah sich enttäuscht. Die Partei habe ihre eigentliche Ideologie immer schon in der Rubrik „legenda" („Legende") der *Limonka* gehabt. Unter diesem Titel wurden allerlei radikale Vertreter recht unterschiedlicher Zünfte – Revolutionäre, Diktatoren, Künstler, Massenmörder und Serienkiller – besungen. Darin bestand in der Tat ein Herzstück der Ästhetik der *Limonka,* insbesondere in den 1990er, aber auch noch in den 2000er Jahren.[340] Limonov würdigt diese Praxis:

> Wir nahmen in gleichem Maße die Helden der nationalen wie der roten Bewegungen von Anfang des [Zwanzigsten] Jahrhunderts an in Beschlag, kreuzten erfolgreich Lenin mit Hitler, Savinkov und Che Guevara, Mussolini mit Machno und Dzeržinkij, gaben noch den ästhetischen Extremismus Pasolinis, Mishimas, Burroughs', Genets hinzu; kreuzten außerdem Bob Denard mit den RAF'lern und den Roten Brigaden. Kurz gesagt, wir fügten alle heroischen Feinde des SYSTEMS in ein erfolgreiches Ganzes. Wir vereinigten sie im Ekel gegen und im Hass für das SYSTEM. Gerade das war das Neue, das Frappierende, das Interessante und vor allem das Richtige daran, denn allen diesen heroischen Menschen hatte der dumpfe, tierhafte, gramvolle, langweilige und tote Kapitalismus die Niederlage bereitet.

---

339 Höllwerth 2007, 141. Vgl. zum Begriff der „Passionarität" in Gumilevs Lehre der „Ethnogenese" auch Schmid 2015a, 228–231.

340 Die *Limonka* wurde 2002 eigentlich als extremistisch verboten. Bis 2010 erschien sie allerdings weiter mit Kleingedrucktem, „Ne vychodit s 20 sentjabrja 2002 goda" („Erscheint nicht mehr seit dem 20. September"), unter dem Schriftzug *Limonka*. Eine Zeit lang war auch ein anderer Titel klein angegeben: „General'naja linija" („Die Generallinie"). Die neuere Geschichte der Zeitung ist insgesamt zu unübersichtlich, um hier wiedergegeben zu werden. Sie mündete in die Gründung der Oppositionszeitung *Trudodni (Arbeitseinheiten)* 2007, während eine als *LiveJournal* geführte *Limonka* noch bis in den Sommer 2012 betrieben wurde.

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

> Мы экспроприировали героев равно национальных и красных движений начала века, скрестили успешно Ленина с Гитлером, Савинкова с Че Геварой, Муссолини с Махно и Дзержинским плюс добавили эстетического экстремизма Пазолини, Мисимы, Берроуза, Жене, скрестили Боба Денара с RAFовцами и "Красными бригадами". Короче, собрали в одно успешное целое всех героических врагов Системы. Объединив их отвращением и ненавистью к Системе. Именно это было ново, разительно, интересно, а главное - правильно, ибо всех этих героических людей разгромил тупой, животный, тоскливый, скушный и мёртвый капитализм.[341]

Unverständlich erscheint an dieser Behauptung Limonovs nur, wie die Appropriation solch unterschiedlicher Vorbilder eine politische Ideologie ergeben soll. Das Statement lässt eher vermuten, dass die heroische Feindschaft gegen das System, das nicht genauer bestimmt wird als dadurch, dass es kapitalistisch ist, selbst die leitende Ideologie ist. Das legt den Verdacht nahe, dass die NBP lediglich ein pop- bzw. kontrakulturelles Phänomen ist und dass politikwissenschaftliches Erkenntnisinteresse zwecks Beschreibung einer Ideologie eigentlich fehl am Platz ist. Dies könnte aber auch eine überzogene These darstellen. Matich, die Limonovs *politisches* Projekt als Fortsetzung der narzisstischen Krise ihres Urhebers gedeutet hat, positioniert sich so:

> Wenn [Limonov] Propaganda für die nationale Krise und sein didaktisches Erneuerungsprojekt treibt, bringt Limonov ein für Heilslehren typisches irritierendes Übermaß an faschistischen Parolen, Bildern und Zeichen zum Einsatz. Dieses Überangebot eines irritierenden Diskurses verdeckt die zentrale Inhaltslosigkeit des Projekts.[342]

Kurz, die Forschungsliteratur offeriert zwei konfligierende Befunde zur NBP: ein – zugegeben stärker von Dugin ausgehendes – ideologisches, nationales Heilsprojekt, das die Politikwissenschaftler untersuchen, so gut es geht (Mathyl/Umland) und ein ästhetizistisches Projekt der antibürgerlichen Distinktion, die stark der Regulierung des privaten Narzissmus dient, wie auch dem ästhetischen Spiel einer Gemeinschaft, die sich auf solch radikale Weise von der Gesellschaft absetzt.

Ohne diesen allgemeinen Befund zu verwerfen, soll hier ein eher experimenteller Versuch gemacht werden, den „Heldenkult“ in der Rubrik „legenda“ und – denn diese ist lediglich die konzentrierteste Form des fraglichen Schreibens in der *Limonka* – darüber hinaus umfassender und genauer zu betrachten. In der Analyse der zentralen Figuren der Mythenbildung der Bewegung – Hitler, Lenin, Stalin – spielen wiederkehrende,

341 Limonov 2002h, 1.
342 Matich 2005, 755

jedoch nicht bei allen dreien bzw. mit der gleichen Intensität wiederkehrende, Elemente eine Rolle. Manchmal können mit der nationalbolschewistischen Ideologie (wie sie vor allem Dugin prägte) konforme Aspekte herausgefiltert werden, oft jedoch nur Charakterzüge und Identifikationsmomente, die diesen Figuren zugeschrieben werden und die konstitutiv für ihren Vorbildcharakter als politische Subjektivitäten (Revolutionär, Führer usw.) sind. Schließlich können Momente in der Textproduktion herausgearbeitet werden, in denen ästhetizistische Absichten in der Beschäftigung mit eigentlich ernst zu nehmenden geschichtlichen Themen deutlich überwiegen: Belustigung, Provokation, *stёb*. Der zuletzt genannte Aspekt ist gewiss der vieldeutigste, weil auch hier eine Idealisierung von Vorbildern aufgrund der mit ihnen verbundenen Ideologien oder aufgrund der sie auszeichnenden, charakterlichen Merkmale erfolgt,[343] die Verehrung jedoch auch ganz unernst gemeint sein kann und lediglich der Provokation dienen mag. Mit der Interpretation dieser rituellen Schreibpraxis in der *Limonka* begebe ich mich also auf das Glatteis zwischen Ästhetisierung von Politik und Ästhetizismus. Untersuchen werde ich nicht nur die Porträts der drei genannten Figuren. Kontextualisierend ziehe ich in der Analyse Darstellungen von eher peripheren Figuren der politischen Mythologie der *Limonka* heran, sowie auch ritualisierte Figuren von Avantgarde-Künstlern und sogar von Serienkillern.[344]

Adolf Hitler war in der *Limonka* zuerst einmal ganz klar *Führersache*. Die Auseinandersetzung beginnt sehr früh und ist anfangs deutlich als ein persönliches Projekt von Limonov erkennbar, der in den ersten vierundzwanzig Ausgaben der Zeitschrift drei längere historische Artikel über Hitler unter dem Pseudonym „Polkovnik Ivan Černyj“ (General Ivan Schwarz) veröffentlicht.[345] Die Faktentreue dieser Darstellungen wird hier – wie ganz allgemein in den folgenden Analysen der *Limonka*-Artikel – keine Rolle

343 Um hier die Komplexität nicht weiter zu erhöhen, wird auf eine Unterscheidung von Identifikation und Idealisierung verzichtet; vgl. Freud (1974): „Massenpsychologie und Ich-Analyse”, Kap. VII und VIII.

344 Ausgewertet wurden jeweils die relevantesten 20 Artikel zu den drei Hauptfiguren sowie die auffindbaren Artikel zu einigen peripheren Figuren der politischen Mythologie (Che Guevara, Nestor Machno), der Avantgarde-Mythologie (Ernst Jünger, D'Annunzio, Marinetti, Majakovskij) sowie von Serienkillern (Charles Manson, die Kolumne „Natural Born Killers“ von Aleksej Cvetkov). Ausfindig gemacht wurden Argumente und rhetorische Figuren, die auf politische Positionen, moralische und charakterliche Vorzüge, amoralischen Exzeptionalismus und aktualisierbares revolutionäres, palingenetisches Potenzial der Figuren hinweisen. Da es sich hierbei um einen interpretierenden Vorgang handelt (nicht etwa um eine Auswertung mittels sozialwissenschaftlicher Methoden, z.B. Keywordsuche), wird auf die Wiedergabe von Zahlen verzichtet. Dennoch entdeckte diese Systematisierung einiges in dieser Richtung, bestätigte und *falsifizierte* Vorannahmen und gab so der Interpretation der Texte eine Stütze.

345 Limonov 1995a, 1995b und 1995c.

spielen. Schon der Titel der Rubrik „Legende“, in der Limonovs drei Artikel stehen, verrät ihre Ausrichtung. Hitler dient Limonov (während seiner späteren Gefängnishaft noch deutlicher) zur Selbstinszenierung und -bespiegelung. Schon in den frühen Artikeln von 1995 steht der Charakter Hitlers als der eines Machtmenschen im Vordergrund, nicht seine politischen Ziele. Limonov hebt vor allem das außergewöhnliche Gespür für die Massen des NSDAP-Führers hervor. Vermeintliche Analogien zwischen Hitlers und Limonovs Biographien – etwa die Übernahme des *Völkischen Beobachters* durch Hitler bzw. die Gründung der *Limonka* durch Limonov – sollen die Wirkmächtigkeit des Mythos der nationalen Wiedergeburt in der Gegenwart erkennen lassen.[346]

Limonov übt indes eine für das sowjetische Faschismus-Verständnis zentrale ideologische Kritik an Hitler, insofern dessen Sozialismus Makulatur gewesen wäre und seine Herrschaft sich auf das Großkapital gestützt habe. Andere Nazi-Größen, die dem Sozialismus oder den Kommunisten nähergestanden hätten (z.B. Otto Strasser), werden Hitler gegenüber – konform zur nationalbolschewistischen Ideologie, in der er kein rechtes Leitbild sein kann – aufgewertet. Limonov dürfte hierin Dugin (1997a) folgen.[347] Nicht zufällig wirken Limonovs Artikel so konturlos und suchend. In dem programmatischen Artikel *Razmyšlenija o nacionalizme (Einige Gedanken über den Nationalismus)*, der in seiner flüssigen einfachen Argumentation anzeigt, dass Limonov hier *selbst* schreibt, fordert er einen zeitgemäßen republikanischen Nationalismus, der den Rassismus und Antisemitismus des veralteten „patriarchalen“ Nationalismus der Pamjat'-Bewegung („patriarchal'nyj“) und des gleichfalls unzeitgemäßen „Hitlerismus“ („gitlerizm“) hinter sich lassen müsse.[348]

So ist es auch nicht verwunderlich, dass Limonov ideologische Fragen weitgehend beiseitelassen muss, um über Hitler in alter Form (im Sinne von Matichs „Poetik der Verärgerung“) zu schreiben. Dies geschieht erst 2003, in seinem Essay über Hitler in dem im Gefängnis geschriebenen Buch *Svjaščennye monstry (Heilige Monster)*. Limonov behauptet aufgrund seiner eigenen Erfahrung als armer Schriftsteller in New York und Paris die Gefühlswelt des Münchner Bohemien gut verstehen zu können. Aufgrund seiner bemerkenswerten Empathie kann Limonov den verleumdeten Diktator – auf so geschmacklose wie absurde Weise – rehabilitieren: Erstens sei seine malerische Hinterlassenschaft nicht zu verachten, zweitens sei er anders als behauptet in sexueller Hinsicht kein Abweichler gewesen. Schließlich versteigt sich der Parteiführer zu einer skandalösen

346 Vgl. Limonov 1995b.

347 Der bekannte Aufsatz von Aleksandr Dugin, „Metafizika Nacional-bol'ševizma“ (Die Metaphysik des Nationalbolschewismus) erschien erst 1997 (vgl. Mathyl 2002, [4]), weist aber die Herkunft von Limonovs Argumentation deutlich aus.

348 Limonov 1996b.

Behauptung: „Alle Taten Hitlers und auch sein politisches Leben sind die Taten und das Leben eines Künstlers."[349] Abgesehen von der autobiographischen München-Erfahrung, die Limonov hier noch einflicht, ist er auch hier ein Zweitverwerter: Zum einen verwurstet der Parteiführer eine Apologetik von Hitlers Geschlechtsleben aus der Feder von ParteikameradIn „Ėl'za Koch" (1996a),[350] zum anderen einen kryptischen, von Dugins metaphysischen Kategorien überquellenden Text von Aleksej Lapšin, in dem dieser die amoralische Künstlernatur Hitlers der idealistischen Ritterlichkeit Ernst Röhms gegenüberstellt.[351] Interessant ist jedenfalls, dass hier in gewisser Weise ein kritischer Erklärungsansatz für Totalitarismus – die Verwechslung von Kunst und Politik – unter umgekehrten, affirmativen Vorzeichen behauptet wird.[352]

Es sollte hier nicht verschwiegen werden, dass es in der *Limonka* positive Bezugnahmen auf Hitlers Politik der Ermordung der Juden gibt, so etwa eine drastische Stellungnahme, nach der die Pogrome der SA gegen die Juden nachahmenswert wären[353]; doch ist auch die Affirmation von Hitlers Vernichtungspolitik von *stëb*-Elementen durchzogen, durch sie unterminiert.[354] Insgesamt entsteht der Eindruck, dass der nationalsozialistische Antisemitismus keinen großen Widerhall findet; seine ideologische Nachahmung ist zumindest kein Kernpunkt in der Beschäftigung mit der Figur Hitlers. Darüber hinaus finden sich auch Artikel, die das Offensichtliche aussprechen: dass Hitlers Vernichtungspolitik sich auch gegen die Slawen und insbesondere das russische

349 Limonov 2003f, 84: „Все поступки Гитлера и вся его политическая жизнь – это поступки и жизнь художника".

350 Es ist unklar, ob dieses Pseudonym eigentlich auf Ilse Koch, die „Hexe von Buchenwald", die für ihren Sadismus berüchtigte Frau des Lagerleiters Karl Koch, anspielt.

351 Vgl. Lapšin 2000. Čancev beschäftigt sich mit dem intertextuellen Verweis auf Yukio Mishimas Drama *Mein Freund Hitler* (2009, 74).

352 Hannah Arendt hat im Anschluss an ihren Lehrer Martin Heidegger und Aristoteles kritisiert, dass im Totalitarismus die menschlichen Tätigkeitsformen des *Handelns* und des *Herstellens* verwechselt und die Heterogenität von Politik und Kunst damit missachtet würde. Vgl. auch den zweiten Teil von Arendts Aufsatzes von 1994, „Kultur und Politik", einer Vorarbeit zum Hauptwerk, *Vita activa* (Arendt 2002a). Hier freilich werden Politik und Kunst auf andere Weise (zu) enggeführt; Arendts echt deutsch-idealistisches Paradigma der Politik ist die „Bühne". Arendts Paradigma kritisiert eine instrumentelle Vernunft, die sie im „Totalitarismus" als fatalen Ausdruck der Moderne erkennt. Benjamins hingegen kritisiert am Faschismus gerade, dass die Interessen der Massen keine Rolle spielen: „Er [der Faschismus] sieht sein Heil darin, die Massen zu ihrem Ausdruck (beileibe nicht zu ihrem Recht) kommen zu lassen" (Benjamin 1978a, 506).

353 Vgl. Voroncov 1999.

354 Vgl. etwa Doktor Bormental' 2000. Welchem Autor dieses Pseudonym zuzuordnen ist, ist mir unbekannt. Das extrem geschmacklose Gedicht erzählt, dass „die Kinder Zions und die Yankees" (Doktor Bormental': „Deti Siona i chitrye janki") Hitler in den Russland-Feldzug getrickst hätten, der Autor aber weiß: „Großvater Hitler war sehr gut/er liebte Blumen und Kinder" (ebd.: „Дедушка Гитлер был очень добрый/ Он обожал цветы и детей").

https://doi.org/10.7788/9783412508364

Volk richtete und dass schon deswegen die Germanophilie in der russischen Rechten unbedingt als pathologisches Phänomen anzusehen ist.[355] Auf diese Weise entsteht ein äußerst buntscheckiges Bild in der Auseinandersetzung mit Hitler in der *Limonka*. Es erscheint sinnvoll, Limonovs Hitler-Bild weiter zu kontextualisieren.

Die Eigenart der Figur Hitlers in der Zeitschrift scheint zu sein, dass er nur ein Bedürfnis so richtig erfüllt. Da er als Führer auf rücksichtslose Art und Weise zuerst die Einheit der Bewegung, dann die der Nation schmiedete, kann er auf sehr abstrakte Weise als Ich-Ideal im Sinne des palingenetischen Mythos, der Wiedergeburt der Nation fungieren; er steht für das Führerprinzip selbst, darüber hinaus wird ihm jedoch kaum ideologische Autorität im Hinblick auf einen Gesellschaftsentwurf zugeschrieben. Seine Charakterisierung als Künstler gelingt gleichfalls nur auf sehr kryptisch-metaphysische Weise. Man lese zum Vergleich ein Poem des in den ersten Jahren der Limonka stilprägenden Grafikers der Zeitschrift Aleksandr Lebedev-Frontov (2002)[356]: solche schwulstigen, emphatischen Porträts der italienischen Futuristen Marinetti und D'Annunzio geben naturgemäß für die Verehrung eines politischen, kriegerischen *wie* auch ästhetischen Radikalismus mehr her, schon weil die italienische Expansionspolitik nicht unmittelbar Millionen Opfer im russischen Volk zur Folge hatte (bzw. lediglich Hunderttausenden in Afrika das Leben kostete), sodass sich leichter schwärmen lässt. Hitler gerinnt unter Limonovs Feder, zumal in seiner Endfassung in *Heilige Monster,* zu einer Figur des *stëb,* und man kann seinen Essay durchaus im Kontext des Meisters dieses Humors, nicht nur des *stëb* in der *Limonka,* Aleksej Cvetkov, lesen.

Cvetkov verfasste unter dem vielsagenden Pseudonym Pavel Vlasov (der Protagonist von Gor'kijs Roman *Die Mutter*) mit *Partizan Machno kak položitel'nyj geroj (Der Partizan Machno als positiver Held)* das gelungenste Beispiel eines Texts, der zugleich Propaganda-Text und Parodie eines solchen ist.[357] Stilistisch gekonnt, rekapituliert Cvetkov die legendären Schlachten, Raubzüge und Henkereien seines ekstatischen Anarchisten, um am Ende zu proklamieren:

> Nestor Machno existierte als sozio-kulturelle Alternative zur restlichen Menschheit. Er ging über in die Welt der Lieder, der mündlichen Legenden und des mit der Wahrheit nur wenig gemein habenden sowjetischen Kinos. Dieses Projekt gewährte Tausenden Menschen temporär die Erfahrung eines radikal ANDEREN, eines unmöglichen, nicht-entfremdeten Seins, wie es unter normalen Bedingungen lediglich Terroristen, Dichtern und Geistersehern zugänglich ist. Die Erfahrung eines Soldaten, eines Patrioten und Anarchisten, der

355 Vgl. Ignat'ev 1999 – Tov. Vjačeslav 2007.
356 Vgl. auch Tjul'kin 1996.
357 Vgl. Tarasov (2002/3, 35) sowie Kap. 3.2.5.

https://doi.org/10.7788/9783412508364

träumte, ganz Eurasien in Bewegung zu versetzen, bietet sich uns an für die Montage einer neuen, allgemeinen Strategie des Aufstands, eines neuen unversöhnlichen und gefährlichen Stil. Seid bereit! Das ist gewesen. Und es wird wieder so kommen. Die Revolution ist eine Droge fürs ganze Leben.

Нестор Махно существовал как социо-культурная альтернатива остальному человечеству. Он перешел в область песен, устных легенд и мало похожего на правду советское кино. Проект сделал на время доступным для тысяч людей опыт радикального ИНОГО, невозможного, неотчужденного бытия, опыт в обычных условиях доступным единицам – террористам, поэтам, медиумам. Опыт политического солдата, патриота и анархиста, Нестора Махно, мечтавшего привести в движение всю Евразию, сгодится нам для монтажа новой общей стратегии восстания, нового непримиримого и опасного стиля. Готовьтесь. Это было. И это будет еще раз. Революция – это наркотик на всю жизнь.[358]

Auch hier treten das Ideologische und die historische Rolle des Helden weitgehend zurück, und das Revolutionäre wird analogisiert entlang transzendenter Erfahrung, insbesondere der künstlerischen Erfahrung, wie sie der Geniekult beschreibt. Degot's Charakterisierung der Ästhetik des Moskauer Aktionismus – eine „zutiefst anarchische, ziellose und destruktive Bewegung"[359] – scheint ziemlich genau auch auf das Imaginäre von Cvetkovs Text zuzutreffen. In der Tat erinnert der Text mit seiner schwer einschätzbaren Stoßrichtung an die Manifeste bzw. Programmschriften der ersten Ausgabe von *RADEK,* auch wenn die „aufrichtig unaufrichtige Aufrichtigkeit" Osmolovskijs und Breners konzeptueller den infiniten Regress von Aufrichtigkeit und Vertrauensverlusts freilegt und das Objekt von Über- bzw. Entidentifizierung weniger präsent als im *stëb* Cvetkovs ist, wo es um ein konkretes „heiliges Monster" geht.

Mit Cvetkovs Machno teilt Limonovs Hitler – bei aller Unvergleichbarkeit sowohl der historischen Figuren als auch, dank ihrer Kreateure, der in der Schwundstufe befindlichen ideologischen Funktionen – den ekstatischen Heldencharakter. In dieser ästhetizistischen amoralischen Sichtweise auf Geschichte sind Machno und Hitler besonders hell gleißende Flammen im stürmischen 20. Jahrhundert. Hitler hat aufbegehrt … und sich über jegliche Moral hinweggesetzt – in dieser elliptischen Form ist Limonovs Hitler greifbar. Hierzu passt Osmolovskijs oben bereits zitierte Charakterisierung von Limonov in den 1990er Jahren:

358 Cvetkov 1997, 3.
359 Degot' 1994, 96.

> Limonov veröffentlichte auf seinen Seiten historische Texte über die RAF und gleichzeitig, zum Beispiel, über Hitler. Er gaukelt so das Modell eines romantischen Dämons vor, eines romantischen, dämonischen Geists, der einen Pakt mit dem Teufel eingeht, sei's mit Hitler, sei's mit rechts, mit links, mit wem auch immer. Das Wichtigste ist, allen einen Schock zu versetzen.[360]

Die Entideologisierung, die den Aktionismus (im Falle der *RADEK*-Schreib-Aktionen) enthemmte und dem Aktivismus der NBP eben gar nicht so fremd ist kommentiert Cvetkov. In mehreren Ausgaben der *Limonka* des Jahres 1996 schafft er unter dem Pseudonym Jan Gejl die Kolumne „Natural Born Killers", in der er insgesamt neun Porträts von Serienkillern veröffentlicht, garniert mit deren unfassbaren Verbrechen. Einer von ihnen, ein minderbegabter Bandenchef namens Vas'ka Belousov, trägt stets einen Text Bakunins mit sich herum, direkt am Herzen. Als Analphabet ist er allerdings nicht in der Lage, ihn zu lesen und bittet (erfolglos) schließlich den Richter vor dem Schuldspruch, er möge den Text lesen, um vielleicht für ihn als Angeklagten entlastende Argumente darin zu entdecken.[361] In den Serienkillerporträts drängt Cvetkov – obgleich er mit „sočustvujuščij JAN GEIJL" (ebd.: „ein mitfühlender JAN GEIJL") zeichnet – das Identifikationsmoment weitestgehend zurück. Diese Figuren stehen ideell für nichts. Es ist das Opake, Transzendente ihrer Taten, das den Leser faszinieren soll und ihn als Radikalen vielleicht noch zu einer eher nicht authentischen Identifikation einladen kann. Der in der *Limonka* gleichfalls gepflegte Kult des Sektenführers und Schwerverbrechers Charles Manson schlägt in der Betonung von Mansons unkonventioneller Sexualmoral und Leidenschaft fürs Song-Schreiben in der Pop- bzw. Kontrakultur vertrautere Töne an.[362] Oliver Stone wurde für seinen 1994 erschienenen *Film Natural Born Killers* der Vorwurf gemacht, er habe durch die von ihm verwendeten Stilmittel zu Nachahmungstaten eingeladen. Auf Cvetkovs *Natural Born Killers* trifft dies jedenfalls nicht zu. Der Kolumnist destilliert das Radikale geradezu. Da der *stëb* eine paradoxe Erscheinung ist, lässt sich schwerlich sagen, ob es sich bei den kaum Identifikationsmomente bietenden Serienkillerporträts um ästhetische Phänomene handelt, die allenfalls noch am Rande *stëb* sind, oder ob sie nicht gerade dessen Überspitzung sind, da (ähnlich wie der Ne-

---

360 Meindl 2010d

361 Vgl. Cvetkov 1996a. Dies ist im Zusammenhang damit zu sehen, dass Cvetkov – wie gesagt, selbst Führer einer anarchistischen Gruppe – in der *Limonka* den Spottartikel „Proščaj, Anarchija!" („Leb wohl, Anarchie!") schrieb (in Du-Form) – über den nichtsnutzigen marginalen Lebenswandel und aussichtslosen Kampf eines Anarchisten sowie sein Erweckungserlebnis, nach dem er kein Anarchist mehr ist (Cvetkov 1995). Diesem Artikel freilich könnte man vielleicht gewisse pädagogische Intentionen zuschreiben (vgl. Tarasov 1997, 64 f.).

362 Vgl. Limonov 2002e, 3 und 2003e, 276–281.

https://doi.org/10.7788/9783412508364

krorealismus der 1980er Jahre) zur aufrichtig unaufrichtigen Identifizierung mit dem idiotischen Bösen einladend.[363]

Cvetkov ist nach wie vor Publizist und veröffentlichte 2011 im von Medvedev gegründeten Freien Marxistischen Verlag das Buch *Pop-Marksizm (Pop-Marxismus),* in dem es um die Frage geht, wie die Linke Marx popularisieren kann. Es ist bezeichnend für Limonovs eigenes Verhältnis zum *stëb,* dass er etwas Bedauern durchblicken lässt, weil der „renommierte Schriftsteller Aleksej Cvetkov jun." („počtennyj literator Aleksej Cvetkov-mladšij")[364], verantwortungsvoller Mitarbeiter während der eigenen Frühzeit, nicht in der Anthologie der Sprößlinge der Zeitschrift *Pokolenie „Limonki" (Die Generation der „Limonka")* vertreten ist.

Die Lust des *stëb* am Pathologischen dürfte übrigens auch das merkwürdige Interesse an Hitlers Geschlechtsleben erklären. Es geht ja nicht darum, ob Hitler *wirklich* pervers war bzw. dies *wirklich* zu entkräften. In der Logik des *stëb* ist die Leugnung der die Populärkultur faszinierenden Vorstellung, dass Hitler pervers war, mit einer Überidentifizierung mit dem Pathologischen gleichzusetzen: Nein, der größte Verbrecher der Menschheit war natürlich nicht krank, „alles war in Ordnung bei ihm" („vse u nego bylo v porjadke")[365].

Der *stëb*-Charakter der Figur Hitlers tritt aber gerade deswegen so stark hervor, weil die anderen beiden *großen Führer* – Lenin und Stalin – diese Rolle weniger gut ausfüllen und ihnen größere ideologische Autorität zugeschrieben wird.

Zwar findet sich auch im Falle Lenins ein Kamerad, der am Geschlechtsleben des Revolutionsführers interessiert ist. Der resultierende Artikel zur Frage, ob Lenin schwul war[366], wirkt aber eher blass im Vergleich zu Kurechins Legende vom Pilz-Lenin. Allerdings hat Lenin auch hier etwas Monströses. Er wird, ähnlich wie Hitler, vor allem wegen seiner Charakterstärke, seiner Härte und seinem unvergleichlichen Machtinstinkt verehrt. In seinem in die Sammlung *Heilige Monster* eingegangenen Essay *Vladimir Lenin: ėmigrant (Der Emigrant Vladimir Lenin)*, schreibt Limonov, Lenin sei ein „workaholic" gewesen („vorkagolik")[367]. Für einen Russen ungewöhnlich arbeitsfähig und trocken, schrieb Lenin in Rekordzeit alle möglichen Gesetze, Erörterungen und Anweisungen.

363 Vgl. Yurčak 2006, 243–249. Insofern die nekrorealistische Ästhetik in den 1990er Jahren gut funktionierte und gar popularisiert wurde, wäre hier zu fragen, ob sie wirklich eine Überidentifizierung mit der herrschenden Ideologie darstellt – wie Yurčak, von der Lektüre Žižeks kommend, sie charakterisierte – oder vielmehr eine mehrdeutige Überidentifizierung mit gesellschaftlichen Verfallserscheinungen.

364 Limonov 2005, 5.

365 Koch 1996a.

366 Vgl. Lobzik 1996, 4.

367 Limonov 2002e, 93.

Noch wie die Wächter vor seinem Hauptquartier die Flinte zu halten hatten, wurde ihnen von dem Superrevolutionär vorgegeben. Hier bespiegelt sich Limonov – Autor zahlloser Bücher und Artikel und dabei schamloser Autorecycler, der sich spätestens seit der „Zähmung des Tigers in Paris" auch als disziplinierter Vielschreiber inszeniert – wiederum selbst. Noch wichtiger ist Lenin für Limonovs Selbstbeschwichtigung, dass doch auch ein Revolutionär, der große Teile seines Lebens im Westen verbracht hat und dort Erfahrungen mit einer progressiven Avantgardekultur gemacht hat (Dada im Falle Lenins),[368] bei seinen Landsleuten dennoch beliebt sein könne. Das *Unrussische* Lenins mache ihn also zum Vorbild; er habe sich die Maxime des Narodniki (Volkstümlers) Petr Tkačev zu eigen gemacht: „Wer seinem Volk schmeichelt, der ehrt es nicht"[369]. Aus der Geschichte von Lenins Revolution, oder besser: von seinem Staatsstreich, könne man eigentlich nur die „zynische Moral" ableiten („ciničnaja moral'"), dass man mit der richtigen revolutionären Methodik, Energie und Kaltblütigkeit jedem beliebigen Volk eine beliebige Ideologie „aufbinden" könne („navjazat'").[370] Auch hier gibt es, wie im Falle der Figur Hitlers, Spannungen: zwischen der ideologischen Aufgabe in der Darstellung Lenins und seiner Darstellung als *heiligem Monster*. In dem Artikel *Naš Lenin (Unser Lenin)* von 1996 verfolgte Limonov hingegen vordringlich die Aufgabe, Lenin als volkstümlich darzustellen. Es ist dies das Lenin-Bild, das Stalin selbst in seinen Reden ab Mitte der 1930er Jahre kanonisiert hatte.[371] Trotz seiner leicht dämonischen Züge ist Lenin nichtdestotrotz eine ideologische Autorität – jedenfalls in deutlich höherem Maße als der deutsche Reichsführer. Lenin wird entgegen der Meinung vieler national-patriotischer Ideologen, die oft soweit gehen, ihn als Agenten einer zionistischen Weltverschwörung und als nationalen Feind zu brandmarken,[372] zu einem echt *russischen* Revolutionär stilisiert, der die theoretischen Vorgaben des Marxismus in der

368 Limonov bemerkt, dass Lenin im Zürcher Cabaret Voltaire wahrscheinlich den Dadaisten Tristan Tzara traf und dass seine zweite Frau, Natal'ja Medvedeva, beim Schreiben ihres beliebten Chansons „Lenin da-da" (Wortspiel: mit Bindestrich eigentlich mit „Lenin jaja" zu übersetzen) von seinen Erzählungen inspiriert gewesen wäre (Limonov 2002g).

369 Limonov 1996a: „Льстящий своему народу не уважает его".

370 Limonov 2002g.

371 Vgl. Clark 2000, 123.

372 Eine äußerst populäre Visualisierung dieses patriotischen Blicks auf die russische Geschichte ist das Gemälde *Velikij ėksperiment (Das Große Experiment)* von Il'la Glazunov. In diesem Gemälde, das die russische Tragödie bebildert, ist Lenin mit den anderen dämonischen Bolschewiki im Zentrum des Bildes eingefasst von einem Davidstern. Das Bild hängt in einem von Moskaus ehemaligem Bürgermeister Jurij Lužkov eigens für Glazunov geschaffenen Museum gegenüber vom Russischen Museum und unweit der Christ-Erlöser-Kathedrale.

Praxis gemäß den geopolitischen, imperialen Traditionen des russischen Vielvölkerstaats umzusetzen wusste.[373]

Diese Charakterisierung von Lenin deutet schon die weltanschauliche Fluchtlinie an, was besagt, dass die eigentliche politische und ideologische Autorität in der *Limonka* Stalin zukommt. Zum einen wird er, wie zu erwarten, als siegreicher Generalissimus im Großen Vaterländischen Krieg verehrt und verteidigt – ihn hinsichtlich seiner Fähigkeiten als Feldherr anzuzweifeln, darauf könnten nur böswillige liberale Historiker kommen.[374] Zum anderen wird seine Nationalitätenpolitik als vorbildlich betrachtet. Diese kann hinsichtlich ihrer punitiven, repressiven Seite begrüßt werden. So schreibt Limonov, dass Russland in der Tat „‚schlechte' Völker" in der Nachbarschaft habe („‚plochie' narody")[375], die Stalin zurecht für ihre Kriegsverbrechen als Kollaborateure der Nazis bestraft habe. Limonov, inzwischen (zumindest zeitweise) Befürworter ihrer Autonomie, rechnet 1995 insbesondere die Tschetschenen zu diesen „schwer erziehbaren Völkern", die befriedet oder zerstört werden müssten. Zum anderen taugt Stalin in der *Limonka* aber nicht minder als Symbolfigur eines euphemistisch aufgefassten panslawischen Einigungsprozesses.[376] Insgesamt zeigt sich in der *Limonka* also ein sehr konventioneller, kulturell recht gut angepasster „Nationalpatriotismus", der Russland einen imperialen, zivilisatorischen Führungsanspruch zuweist, der notfalls auch mit Gewalt durchzusetzen ist.

Katerina Clark hat für die hochstalinistische Kultur der 1930er Jahre die Konjunktur weitgehend mythisierter Biographien von Stalin und anderer hoher Parteifunktionäre konstatiert, die, auf generischen Mustern beruhend, ihren Aufstieg zu väterlichen Autoritätsfiguren schildern.[377] Limonovs biographische Beschreibung der jungen Jahre Stalins beruht so auf einem geschichtlich äußerst gesättigten Genre, das er auf seine trashige Art und Weise recycelt. Obwohl Antiautoritarismus einer der Charakterzüge war, die, gemäß der sowjetischen Hagiographie, früh im Leben Stalins zum Vorschein traten[378], ist doch auffällig, wie stark Limonov in seiner kurzen Darstellung den revolutionären Immoralismus Stalins (in der Tradition von Nečaevs Nihilismus[379]) hervorhebt: sein Messerwurf, mit dem er beinahe seinen Vater getötet hätte; seine Denunziation von

373 Vgl. Limonov 1996a.
374 Vgl. Ignat'ev 2004, 3.
375 Limonov 1995.
376 Vgl. Indikoplav 2001.
377 Vgl. Clark 2000, 124.
378 Vgl. ebd.
379 Sergej Gennad'evič Nečaev (1847–1882) ist der legendäre russische Nihilist, der Dostoevskij im Roman *Besy (Die Dämonen)* als Vorlage für den Revolutionär und Provokateur Petr Verchovenskij diente.

Mitstudenten am Priesterseminar, um sie schneller auf den revolutionären Weg zu bringen; seine Banküberfälle und Postraube, für die er aus dem Sozialdemokratischen Partei Russlands ausgeschlossen worden wäre.[380] Trotz der ideologischen Autorität, die Stalin in der *Limonka* genießt, wird er von Limonov so ähnlich charakterisiert, wie er sich selbst beschrieben hatte: als „junger Tunichtgut“ *(molodoj negodjaj)*. Die Stelle des Vaters ist in der postsowjetischen Gegenwart unbesetzt, und so bedarf es auch keiner Identifikationsmuster für Musterknaben, wie sie die Legenden über junge Sowjethelden, die „Söhne Stalins“, einst darstellten.[381] Wo kein strenger Vater, da auch kein wohlgeratener Sohn! Limonov selbst ist auch nicht mit einer Vaterfigur zu verwechseln; seine Ambition ist die Rolle des ältesten, renitentesten Bruders. Es ist insofern ganz konsequent, macht ihn nur glaubwürdiger in seiner Rolle, wenn er zwei Generationen überspringt und das junge Fleisch seiner Kameradinnen begehrt.

Zusammenfassend soll noch einmal Limonovs Behauptung analysiert werden, gerade die „Legende“ habe die Ideologie der *Limonka* gebildet. In der Tat könnte man in diesem verrückten Ballett der Revolutionäre, Massenmörder und Serienkiller das Herzstück der Ästhetik des Blattes sehen. Es wurden damit aber nur teilweise Ideologeme (hauptsächlich stalinistischer Ausprägung) transportiert. Ein anderes Bedürfnis, das in der NBP befriedigt wurde, bestand darin, „ähnlich wie Limonow die literarisch überhöhte Vorstellung einer Heldenbiographie nachzuleben“[382] oder sich zumindest in der Lektüre mit den Helden zu identifizieren. Vor allem von 1995 bis 2000 war die NBP zunehmend eine Bewegung der Marginalen, die, so Limonov, nach dem Entschlummern des Proletariats gerade das neue politische Subjekt bilden würden.[383] Auf diese Weise erfüllt die Bewegung sicherlich narzisstische Bedürfnisse, wenn sie die Parteikameraden zur neuen Kriegerkaste und Elite, zu einer „neuen Aristokratie“ („Novaja Aristokratija“)[384] erklärt, die nach Meinung von Zachar Prilepin nicht schlechter sei als die sowjetische der Bolschewiki, die sich aus dem Volk rekrutiert habe. Selbst bei Prilepin – der wahrlich kein Fan von Dugin ist – spukt dabei der oben beschriebene Begriff der *passionarnost'* durch seinen *Limonka*-Artikel[385] – was häufig der Fall war in dieser Zeitung. Dies freilich ist ein deutliches Indiz für allgemeineres, manchmal faschistoide Züge annehmendes Elitedenken. Die hier aufgewiesenen *stëb*-Elemente stören diesen Kult des Übermenschen, so hofft man, indes genug. In der Über-/Identifikation mit den angebotenen sehr heterogenen Ich-Idealen ist Ernst meist nur schwer vom Spiel zu unterscheiden.

380 Vgl. Limonov 1995d, 1.
381 Vgl. Clark 2000, 124 f.
382 Gabowitsch 2013, 203.
383 Vgl. Limonov 2003a, 141–153.
384 Prilepin 2010.
385 Ebd.

Wenn man hagiographischen Erzählungen ideologischen Wert beimisst, wie Clark für das ritualisierte Erzählen mythisierter Biographien von Parteifunktionären (und anderer Sowjethelden) im Hochstalinismus, muss man feststellen, dass im Unterschied dazu die *Limonka* ein ideologisch wenig kontrolliertes, postmodernes Experimentierfeld darstellte, in der solche wiederverwerteten Legenden neben Material ganz anderer, oft popkultureller Herkunft stehen. Da muss es sich Väterchen Stalin schon gefallen lassen, sich die Spalten mit dem dämonischen Schwabinger Aquarellisten zu teilen – oder gar mit *Saška-Seminarist (Seminarist Sascha)*, einem anderen verrückten Priesterseminarsschüler, den Cvetkov 1996 in seine Serienkiller-Kollektion aufnahm.

3.5 Rituale II – Die Aktionen der direkten Handlung

Markus Mathyl hat festgestellt, dass nach dem Schisma der NBP, dem Weggang Aleksandr Dugins im Frühjahr 1998, die „intellektuelle Dimension“[386] der Partei deutlich abnahm und ihr Aktionismus sich radikalisierte: „intellectual dimension“. Dies lässt sich auf einen Ziel- bzw. Strategiekonflikt zwischen den damaligen Führern der Partei, Limonov und Dugin, zurückführen. Limonov hat eine aktivistische, zumindest vordergründig auf Machtergreifung ausgerichtete Vorstellung von Politik. In einem Artikel, „NBP – partija prjamogo dejstvija, a ne sekta intellektualov“ („Die NBP ist eine Partei der direct action, nicht eine Sekte von Intellektuellen“), machte er deutlich, dass sich theoretische Reflexion wie auch künstlerische Betätigung der politischen Effektivität, der revolutionären Tätigkeit unterordnen müssten.[387]

Während des Prozesses gegen Pussy Riot lehnte Limonov Vergleiche des *Punk-Gebets* mit den Aktionen der Nationalbolschewisten ab, weil diese ja tatsächlich von „künstlerischem Scharfsinn“[388] zeugen würden. Eine so offensichtlich polemische Behauptung bräuchte nicht weiter ernst genommen zu werden, hätten Beobachter immer wieder den quasi künstlerischen Charakter der Aktionen der NBP hervorgehoben. So sieht etwa Kirill Medvedev eine direkte Entwicklungslinie zwischen Moskauer Aktionismus und NBP:

> Die für die 1990er Jahre typische Linie des Kunst-Aktionismus, der direkten Intervention, führte entweder zum spektakulären, teils faschistoiden Aktionismus der NBP oder zu einer für unsere Zeit typischen Aufspaltung, zwischen der Arbeit auf dem Kunstmarkt und der

386 Mathyl 2002a, 73.
387 Limonov 2004b, 288–292
388 Zit. nach Gabowitsch 2013, 193.

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

> Suche nach alternativen Strategien – dem „aktivistischem Experiment“ und ähnlichem (die Gruppe *Čto delat'?*). Dabei müssen sich die Künstler einer Frage stellen, vor der auch die linken politischen Gruppen stehen: Auf welche Weise kann man seine Botschaft mit einer adäquaten und wirkungsvollen Form versehen und dabei die spektakulären Eskapaden vermeiden?[389]

Der Journalist Sergej Urickij stößt ins gleiche Horn:[390]

> […] der Schriftsteller Limonov deckt sich nicht mit dem Politiker; selbst seine publizistischen Bücher können sich in der literarischen Liga behaupten, und die Auftritte der NBP, einer Partei, die zweifellos extremistisch ist, erinnern in der Form sehr stark an die aktionistische Tätigkeit der Moskauer Künstler der 1990er Jahre und sind dabei noch mehr auf dem News-Markt gefragt, als diese es waren.

> […] Лимонов-писатель все-таки не совпадает с Лимоновым-политиком, даже публицистические его книги проходят по разряду словесности, а вот выступления НБП, партии, несомненно, экстремистской, по форме более всего напоминают акционную деятельность московских художников 1990-х годов и еще больше востребованы на рынке новостей.[391]

Können die angeführten Thesen in der Analyse wirklich bestehen oder beruhen sie lediglich auf oberflächlichen Analogiebeziehungen? Wie sieht es mit der ritualisierten Praxis aus?

Die Kennzeichnung der Protesttätigkeit, die in der Partei entwickelt wurde, erscheint merkwürdig tautologisch: *akcija prjamogo dejstvija* – „eine Aktion der direkten Handlung“. Nicht alle der seit 1997 durchgeführten Aktionen lassen sich hier berücksichtigen. Für die wichtigsten bis zum Jahre 2000 greife ich auf die Auswahl von Aktionen durch Anžela Orlova zurück.[392] Im Mai 1997 besetzten NBP-Aktivisten das auf der Petrograder Seite der Neva in Sankt Petersburg vor Anker liegende Museumsschiff Avrora (Aurora). Im gleichen Monat noch fuhr die Aktivistin Natal'ja Voronova Michail Gorbačev anlässlich seiner Ehrung als „Mann der Epoche“ mit fünf großen, in einem Blumenstrauß verborgenen Nägeln durchs Gesicht. Diese Form der Bestrafung wurde am 5. April 2003 von der Aktivistin Taisija Osipova an dem ehemaligen FSB-General

389 Medvedev 2011a, 152.
390 Auch Pavel Mitenko spricht von einer Übernahme aktionistischer Strategien durch die NBP (2013).
391 Urickij 2003.
392 Orlova 2004, 120 f.

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

und frischgebackenen Gouverneur des Smolensker Gebiets, Viktor Maslov, wiederholt, unter dem nach Meinung der Partei die Korruption blühte und die Wirtschaft welkte.[393] Im März 1999 war Nikita Michalkov während eines öffentlichen Screenings seines Films *Sibirskij cirjul'nik (Der Barbier von Sibirien)* mit Eiern beworfen worden,[394] wobei die Unterstützung des als Feind des russischen Volkes wahrgenommenen kasachischen Diktators Nursultan Nazarbaev durch den Filmfunktionär die eigentliche Zielscheibe der Aktion war. Im Mai 1998 – womit wir zwischenstaatliches Terrain betreten – begannen die Kampagnen gegen die Verhaftung und gerichtliche Verfolgung des russischen Kriegsveteranen (und Partisanen) Vasilij Kononov[395] und des ehemaligen KGB-Offiziers Michail Fartbuch in Lettland, denen Kriegsverbrechen an der lettischen Zivilbevölkerung vorgeworfen wurden. Verschiedene Protestformen – etwa das Beschriften von nach Riga fahrenden Zügen mit Befreiungsparolen – führten schließlich zu einem Katz-und-Maus-Spiel zwischen NBP und FSB, der immer wieder Aktionen auf lettischem Staatsgebiet durch Verhinderung des Grenzübertritts von Gruppen von NBP-Aktivisten zu unterbinden suchte. Die Rigaer Aktion, bei der der Glockenturm der Peterskirche in Riga am 17. November 2000 gewaltlos eingenommen wurde, war der größte Erfolg der NBP. Davon wird in der Folge noch einige Male die Rede sein. Schon zuvor hatte die NBP Taktiken nationalistischer Aktionen in den sowjetischen Nachfolgestaaten, also auf fremdem Staatsgebiet, erprobt, so etwa, als sie am 25. August 1999 mit der Losung „Sevastopol' – russkij gorod" („Sewastopol ist eine russische Stadt") den dortigen Klub der Matrosen besetzte. Unter den Aktionen nach 2000 (von Orlova nicht mehr erfasst) sind vor allem die im August 2004 durchgeführte Besetzung des Gesundheitsministeriums und die gleichfalls gewaltfreie Besetzung der Administration des Präsidenten im Dezember desselben Jahres zu nennen.[396] Von diesen beiden Aktionen in der russischen Hauptstadt wendete sich die eine gegen die Kürzung sozialer Vergünstigungen in der Gesundheitsversorgung, die andere gegen die Einschränkung politischer Freiheitsrechte unter Putin. Insbesondere die Parteinahme der Journalistin und Menschenrechtsaktivistin Anna Politkovskaja für die im Zuge der letztgenannten Aktionen inhaftierten Aktivisten zeigte, wie sehr die allgemeine Akzeptanz der NBP durch Limonovs Gefängnisstrafe und das Bündnis mit liberalen Oppositionskräften

---

393 Vgl. Smolenskij feniks 2003, 2

394 Vgl. für ein Porträt Nikita Michalkovs und seines Selbstbewusstseins, gleichsam „die Verkörperung der heiligen russischen Kultur" zu sein Schmid 2015a, 182–187, hier 186.

395 Vgl. für ein Heldenporträt des Partisanen Vasilij Kononov in der *Limonka* Mauzer 1998.

396 Für eine Materialsammlung zur Besetzung des Gesundheitsministeriums und der Strafverfolgung der Beteiligten vgl. http://nbp-info.ru/new/partia/minzdrav/index.html, letzter Zugriff: 06.09.2013. Vgl. außerdem das Filmbeispiel *The Revolution, that wasn't* (vgl. Kap 3.3.2, Fn. 265 für eine Beschreibung).

gestiegen war. Auch spiegelte die Liste der Inhaftierten die zunehmende Durchsetzung der Partei mit jungen Studierenden wieder.[397]

Die Besetzung der „Aurora" hatte Limonov als eine der ersten „schrillen Aktionen" („jarkie dejstvija")[398] bezeichnet. Zu dieser neuen Taktik sähe sich – so Limonov 1999 in einem Artikel[399] – die NBP genötigt, um die Einschränkungen des politischen Kampfs mit legitimen Mitteln (wie Demonstrationen und parlamentarischer Politik) zu beantworten. Mit einem Bein stünde man mit dieser Taktik bereits im Bereich von strafwürdigen Vergehen, zumal man erwarten dürfe, dass die im Westen weitgehend tolerierte Besetzung öffentlicher Gebäude in Russland hart geahndet werden würde. Mit dieser Prophezeiung sollte Limonov Recht behalten. Politische Aktionen, die in Deutschland als Hausfriedensbruch meist mit Geldstrafen belegt werden, wurden in Russland mit mehrjährigen Bewährungsstrafen, im Falle Vorbestrafter mit mehrjährigem Freiheitsentzug bedacht. Viele der noch zu analysierenden Gefängnistexte (siehe Kap. 3.7) stammen aus der Feder solcher gewaltfrei agierenden Demonstranten, die von der Justiz wie gefährliche Terroristen oder Verbrecher behandelt wurden. Der Politikwissenschaftler Michail Sokolov hat die *direct action* – die Einnahme eines symbolisch bedeutenden, für politische Agitation nicht vorgesehenen Ortes im Stadtraum als das entscheidende Merkmal des Stils der Partei (ab 1997) identifiziert.[400]

Der tautologische Ausdruck „akcii prjamogo dejstvija" – „Aktionen der direkten Handlung" – ist laut dem russischen Wikipediaeintrag (zum Lemma „akcija") eine Übersetzung aus dem Englischen. Mit *direct action* werden Traditionen und Formen des nicht mediierten politischen Kampfs bezeichnet, die intendieren, Herrschaftsstrukturen (Staat und Kapital) aufzulösen oder dieser zumindest nachhaltig entgegenzutreten. Man kann den Begriff im Schrifttum zur anarcho-syndikalistischen Tradition zurückverfolgen (Voltairine de Cleyre, Emma Goldman, William Mellor). Mehr Konjunktur haben heute Texte der globalisierungskritischen Protestbewegungen, was den Ursprung der Kampfformen der *direct action* in auf die Wiedereroberung des Stadtraums gerichteten Bewegungen im England der 1990er Jahre verortet, womit Unterschiede zur anarchistischen Tradition deutlich werden. Das uniformierte Auftreten des schwarz-roten Blocks passe nicht zur Buntheit einer Protestbewegung; die theoretische Wertschätzung des Streiks – der als bloßer Appell an die Mächtigen erscheinen könne – sei dem Ziel der unmittelbaren Durchsetzung politischer Interessen nicht gemäß.[401]

397 Vgl. Politkovskaja 2005 und 2005a.
398 Limonov 2004a, 349.
399 Vgl. ebd.
400 Solokov 2006, 142.
401 Direct Action Reader 2008, 9 f. und 13 f.

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

Die Verwendung des Begriffs durch die NBP scheint so vor allem das Einsickern globalisierungskritischen Vokabulars in der Neuen Rechten anzuzeigen. Insofern die NBP im Double-Bind zwischen anarchistischer Tendenz und Orientierung an autoritären oder totalitären Staatsmodellen gefangen ist[402], passen viele ihrer Forderungen nicht zum grundlegenden Ideal einer herrschaftsfreien Gesellschaft der Anhänger von *direct action*. Eigentlich richten die NBP-Aktivisten ihren Appell häufig formal an staatliche Instanzen und erst in zweiter Linie an die Bevölkerung. Dies widerspricht aber eventuell den ihrerseits vielleicht etwas naiven Glaubenssätzen der *direct action*, wonach die Gesellschaft durch Bewusstseinsveränderung – nicht durch die Reformierung der Regelungsmechanismen, in denen Bewusstsein eigentlich produziert wird – transformiert werden kann. Kreativität ist eine weitere Prämisse von *direct action*: Strategien wie die subversive Affirmation, die in dieser Arbeit bereits diskutiert wurde, werden zu diesem Zweck konzipiert, popularisiert und als Elemente eines praktikablen Baukastensystems für die Organisation von Protest bereitgehalten. Da praktisch alle Techniken der Entlarvung alltäglich gewordener Herrschaftsstrukturen dienen, stehen sie dem Ziel einer Ästhetisierung von Politik eher unvereinbar gegenüber, man könnte vielleicht sogar sagen: diametral – denn während die Ästhetisierung von Gewalt deren Allmacht in Szene setzt, erscheint für die *direct action* die (vielleicht illusionäre) Vorstellung eines Verschwindens der Gewalt mittels der sich ihrer bemächtigenden Entlarvung im Bewusstsein konstitutiv. Außerdem erscheinen „Aktionen der direkten Handlung", wie sie die NBP seit 1997 zunehmend ritualisiert, im Vergleich zu international praktizierten Protestformen (Straßentheater, subversive Affirmation) gar nicht sonderlich einfallsreich.[403] Insgesamt erscheint die Reklamierung des Begriffs der *direct action* durch die NBP kaum gerechtfertigt und sehr frei. Dass sich die Aktivisten der mittlerweile verbotenen Bewegung in den letzten Jahren immer wieder an Aktionen bzw. Kampagnen im Umfeld beteiligt haben, die sehr gut in das Leitbild der *direct action* passen – etwa die Störung der Rodung des bedrohten Chimki-Walds nahe Moskau durch ein Camp oder die Besetzung offener Plätze für deren Nutzung als kreative Freiräume einer Protestbewegung (OkkupajAbaj) – steht auf einem anderen Blatt.[404]

402 Vgl. Golynko-Vol'fson 2008.

403 Als ein besonders gelungenes Beispiel von Subversion wird immer wieder die Initiative „Sicheres Gießen" angeführt, mit der im Jahr 2002 in der Gießener Innenstadt Gegner einer umfangreichen Videoüberwachung eben für diese demonstrierten. Sie skandierten laut ein „Kamera unser" und statt, wie erwartet, die Konfrontation mit den Polizeibeamten zu suchen, beteten sie diese als ihre Schutzengel an (vgl. Direct Action Reader 2008, 33–35).

404 Vgl. Gabowitsch 2013, 164 und 20.

Schreiten wir nun voran zur Analyse einiger früher Aktionen der NBP, um die oben formulierten These, inwiefern sie als Fortsetzung des Moskauer Aktionismus gelten könne, zu kommentieren.

Zur Illustration wird hier die Einnahme der Kriegsschiffes Avrora (Aurora) analysiert. Diese Aktion am 6. Mai 1997 ist die erste direkte Aktion der NBP, die auf ein größeres mediales Echo stieß und auch ein Kamerateam von NTV anlockte, das sich bereit erklärte zu filmen, wenn die Kameraden bis zur Verhaftung ausharren würden. Die Aktion fand vor dem Hintergrund eines Konflikts in der Petersburger Sektion der NBP statt, die sich nach dem Tod Kurechins und der Wahlniederlage Dugins in der Krise befand. Limonov hatte Dmitrij Žvanija, einen in der Szene prominenten Trotzkisten, für den Neuaufbau der Ortsgruppe gewonnen. Žvanija brachte einige Genossen aus der Splittergruppe Rabočaja Bor'ba (Arbeiterkampf) mit[405], die sich, wie die meisten anarchistischen und trotzkistischen Gruppen dieser Zeit, ebenfalls in der Krise befand. Die Neuankömmlinge aus dem studentischen Milieu verstanden sich indessen weder mit den Veteranen der NBP, meist Vertreter des künstlerischen Undergrounds (darunter der Grafiker Lebedev-Frontov), noch mit der Gruppe der jungen „Gopniki" (in etwa: „Vorstadtprolls") aus dem Vorstadtmilieu. Andrej Grebnev, der Energetischste unter Letzteren, ekelte mit antisemitischen Bemerkungen schnell zwei Genossen (jüdischer Abstammung) Žvanijas aus der Partei, die mit ihm gekommen waren.[406]

Limonov störte sich wenig an den antisemitischen und rassistischen Einstellungen Grebnevs, ihm imponierte der Elan, mit dem er eine Gruppe um sich bildete. Er beschreibt Grebnev eindeutig identifikatorisch, nennt ihn ähnlich seinem jungen Romanhelden „podrostok Savenko", einen „Dichter und Rowdy"[407]. Als Žvanija versucht, Grebnev und einige seiner Anhänger aus der Partei auszuschließen und eine Spaltung der Petersburger Sektion droht, reist Limonov an, um den Streit zu schlichten. Erneut wird hier deutlich, wie wenig sich Limonov um Ideologien scherte. Aufgrund seines rein instrumentellen Verständnisses der Partei[408] hoffte er auf die Zusammenarbeit von jüdischen Anarchisten und Nationalbolschewisten mit explizit antisemitischen und rassistischen Skinheads, alles der reinen Macht willen. Bei solchen im Habitus verankerten Antagonismen geriet das gegenkulturelle Projekt der Fusionierung verschiedenster antikapitalistischer Strömungen aber wieder einmal an seine Grenzen. Žvanija wird der

405 Vgl. Tarasov 1997, 50.
406 Vgl. Žvanija 2006, 366 ff.
407 Limonov 2010b, 150: „poėt, chuligan" – vgl. Žvanija 2006, 376.
408 Vgl. Žvanija 2006, 376.

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

NBP bald den Rücken kehren, während Grebnev immerhin für zwei Jahre als vorbildhafter „Gauleiter" der Bewegung fungiert.[409]

Die Durchführung der Aktion wird vor dem Hintergrund der Rivalität zwischen Žvanija und Grebnev beschlossen, und zwar auf einer Sitzung, zu der Limonov aus Moskau angereist ist, um die Wogen zu glätten. Später gedenkt Limonov Grebnevs als dem maßgeblichen Teilnehmer der Besetzung der „Aurora", obwohl Žvanija die Ehre der Organisation der direkten Aktion für sich reklamiert. Grebnev, so Limonov, habe zu ihrem Gelingen besonders beigetragen, indem er auf den Mast geklettert sei.[410] Žvanija betont seine Funktion als geschickter Presseattaché, während seine Genossen auf dem Kapitänsdeck ausharrten, das sie, den Überraschungseffekt nutzend, gewaltlos gestürmt hatten.[411]

Die referierten Details der Parteigeschichte sind interessant, wenn man sie in Bezug zur politischen Aussage des Enterns der „Aurora" setzt. Auffällig ist, dass in den Beschreibungen dieser direkten Aktion zwar vom Skandieren von Parolen die Rede ist, aber auf deren Inhalt nicht Bezug genommen wird. Einzig Žvanija beleuchtet die ideologische Seite: Da Limonov sich zum Zeitpunkt der Aktion mit Parteikameraden auf einer irrwitzigen Propagandafahrt durch die ehemaligen zentralasiatischen Sowjetrepubliken befunden hätte, wollte man mit Parolen für die Interessen bzw. die Autonomie der dortigen russischen Minderheiten eintreten. Grebnev und seine Verbündeten sollen indes zur Vernichtung der Tschetschenen aufgerufen haben. Dies sei, so Žvanija – der väterlicherseits georgischer Herkunft ist – gegen ihn als Gegner des Tschetschenienkriegs gerichtet gewesen.[412] Ganz unabhängig vom ideologischen Hintergrund lag die Ausstrahlung der Besetzung der „Aurora" offensichtlich im Rekurs auf den sowjetischen Gründungsmythos, der durch das Kriegsschiff symbolisiert wird, das einst – zumindest der sowjetischen Legende nach – den Sturm auf das Winterpalais am 25. Oktober 1917 mit einer Kanonensalve einleitete. Die Erstürmung des Winterpalais' stellt das zentrale Narrativ der russischen Revolution dar. Der Gründungsmythos wurde in der ersten Dekade nach der Oktoberrevolution durch Massen-Theater-Spektakel und staatliche

409 Limonov 1998a, 3. Grebnev wird später wegen Beihilfe zu einem fremdenfeindlichen Mordversuch ins Gefängnis gehen, obwohl er zur Tatzeit des Verbrechens wahrscheinlich einen Rausch ausschlief. Von der NBP schließlich ausgeschlossen, stark gezeichnet durch sein Alkoholproblem und Mitglied einer Petersburger Neonazi-Gruppe, findet er unter ungeklärten Umständen, wahrscheinlich bei einer Prügelei, einen gewaltsamen Tod auf der Straße (vgl. Limonov 2010b, 153 ff.).

410 Vgl. Limonov 2010b, 152.

411 Vgl. Žvanija 2006, 378 und 384.

412 Vgl. ebd. Die Komsomol'skaja pravda identifiziert als politische Forderung der Aktion die entschiedene Wiederaufnahme des Tschetschenienkriegs (vgl. Popov 1997).

Filmaufträge aufgerufen.[413] Die Appropiierung dieses Mythos funktioniert, da dieser in der kollektiven Erinnerung fest verankert ist. Die NBP inszeniert sich als revolutionäre Avantgarde und impliziert damit, dass sich die Nation in einer geschichtlichen Situation befindet, die derjenigen zur Zeit der Übergangsregierung Kerenskij (in der offiziellen Version der Sowjethistorie) vergleichbar ist: eine Phase der Wirren und der Orientierungslosigkeit, in der Russland Gefahr läuft, von den imperialistischen äußeren Feinden überrannt zu werden. Die nationale Sinndimension, der palingenetische Mythos, wird durch einige vage nationalistische Parolen befestigt. Die Aktion hat bei näherem Hinsehen kaum benennbare politisch-programmatische Relevanz, um so besser funktioniert sie als allegorische Deutung des historischen Moments. In ihrer Vieldeutigkeit erscheint sie fast künstlerisch und erinnert so formal in der Tat an Osmolovskijs Zitieren der Studentenunruhen von 1968 in der *Barrikade*, der die Aurora-Aktion – man sollte dies festhalten – ein Jahr vorausgeht. Hier wie dort wird eine Kluft zwischen zwei eigentlich sehr unterschiedlichen historischen Zeitpunkten überbrückt und der Sehnsucht nach einer Revolution Ausdruck gegeben, was nicht heißt, die Aktionen wären lediglich als Symbole konzipiert. Paradoxerweise soll die Handlung, die die Revolution symbolisiert, sie in einer nicht revolutionären Zeit aktualisieren.[414]

Die Dimension des kollektiven Handelns, die im Falle der NBP-Aktion in der Einnahme der „Aurora" und dem Aufrufen eines Mythos gelingt, legt sich quer zur Frage nach der politisch-programmatischen Bedeutung der Aktion. Bezeichnend ist, dass diese – für die sich Limonov vehement einsetzt, weil er sich einen Mitgliederzuwachs und die Stärkung des Zusammenhalts der Partei erhofft – temporär tatsächlich die ideologischen und habituellen Bruchlinien zwischen dem intellektuellen Žvanija und dem Nazi Grebnev aus dem Petersburger Schlafbezirk zu kitten vermag. Die eigentlich lächerliche Eroberung eines Museumsschiffes durch ideologisch zerstrittene Jugendliche ist ein voller Erfolg, weil man den basalen Bilderschatz der Sowjetunion aufruft. Wieder tritt hier eine bezeichnende Ambivalenz hervor. Die Aktion ist einheitsstiftendes Ritual im Sinne einer Ästhetisierung von Politik in der Aktivierung des Mythos der Wiedergeburt der Nation; als lächerlich ästhetizistisch lässt sie sich indes ansehen, weil sie die Sowjetmythologie ausbeutet, ohne irgendeine konkrete programmatische Forderung

413 Vgl. Corney 2004. Zu nennen sind hier insbesondere das Massenspektakel Nikolaj Evreinovs, *Vzjatie Zimnego dvorca* (*Die Erstürmung des Winterpalais;* 1920 – s. Arns u.a. 2017), sowie Sergej Ėjzenštejns zum zehnjährigen Jubiläum der Oktoberrevolution in Auftrag gegebener Kinofilm *Oktjabr'* (*Oktober;* UdSSR 1927, R: Ėjzenštejn) vgl. Corney 2004, 75–82 und 182–211).

414 Im Falle Osmolovskijs wird die Aktion deutlich in diesem Sinne konzipiert: Sie soll eine „Situation" (gemeint ist die Konzeption der S.I.) sein – ein mikropolitisches Geschehen, in dem Menschen sich spontan im gemeinsamen Handeln organisieren.

zu repräsentieren. Sie kann so auch einfach als ästhetischer Distinktionsakt einer Sekte radikaler Jugendlicher abgetan werden.

Eine Aktion, mit der die NBP sehr viel Empörung erregte, fand auf dem Parteitag von der Partei Demokratičeskij vybor Rossii statt (Die demokratische Wahl von Russland; 1999 aufgegangen in Sojus pravych sil), deren Vorsitzender Egor Gajdar Anfang der 1990er Jahre in vielen hohen Regierungsämtern war, aber auch danach, nach seinem Ausscheiden aus der Regierung, als Mastermind der ökonomischen Schocktherapie fungierte. Im Auditorium erhoben sich gleichzeitig etwa ein Dutzend NBP-Aktivisten, um mit geballten, in die Luft gestreckten Fäusten (der rechten Hand, dem NBP-Parteigruß), „Stalin, Berija! Gulag!" zu skandieren. Die Analyse dieser Skandalhandlung ist deshalb von Bedeutung, weil sie sehr elementar ist; sie wurde als Grundgeste zu anderen passenden Gelegenheiten oder auf Demonstrationen wiederholt bzw. variiert.

Ähnlich wie die Einnahme der „Aurora" ein Bekenntnis zur Oktoberrevolution der Bolschewiki zu sein scheint, ist die Aktion auf dem Parteitag auf den ersten Blick ein Bekenntnis zur stalinistischen Vernichtungspolitik. Auch diese Aktion bleibt hinsichtlich ihrer situativen Bedeutung vage. Ist sie eine konkrete Drohung an die Adresse der versammelten Demokraten, dass man sie nach der Machtübernahme in den GULAG schicken würde? Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang die sehr ideologieferne Erklärung der Losung „Stalin! Berija! Gulag!" durch einen Nationalbolschewisten aus Čeboksary.[415] Das Parteimitglied zählt in seinem *Limonka*-Artikel himmelschreiende Missstände seiner vom Kapitalismus zugrunde gerichteten Lebensumgebung auf (forcierte Prostitution im Studentinnenwohnheim, Kleber schnüffelnde Kinder und Priester in westlichen Luxuskarossen), um dann – ohne eine besondere Sensitivität für den Syllogismus an den Tag zu legen – zu erklären, dass die Losung der Bewegung *deswegen* „Stalin! Berija! Gulag!" laute.

Der Leser könnte dem mit dem Pseudonym Nacbol-Čuvaš bezeichneten Autor nunmehr den Wunsch nach bolschewistischen Wiedergängern zuschreiben, die Ordnung schaffen und begangenes Unrecht rächen würden, oder aber er empfindet den *Limonka*-Text als eine Art von auf Gerechtigkeit bedachtes Verfahren. Vielleicht führt der Autor die Identifikation mit dem hasserfüllten Wunsch nach einem neuen blutigen Klassenkampf vor, um zu zeigen, wie das Begehren angesichts der geschilderten sozialen Realität entsteht. Nicht, dass diese Identifikation nicht echt wäre; sie scheint indes kein Maß zu kennen. Wenn wir das „Es-Böse" aus Žižeks Theorie, wie oben andeutungsweise versucht, etwas weiter und anders fassen, könnte analog dem Begehren nach dem ethnischen Ding – als bedrohter Lebensart – auch ein Begehren nach proletarischer Lebensart bezeichnet werden, der andere soziale Lebensformen unver-

415 Nacbol-Čuvaš 2002, 2.

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

einbar und feindlich gegenüberstehen. Die physische Vernichtung des Klassenfeinds, die selbst im stalinistischen System noch euphemistisch repräsentiert werden musste („Umerziehungslager")[416], wird vom Autor der *Limonka* maßlos affirmiert, indem er gerade die Schlagworte verwendet, die das „Böse" unmissverständlich artikulieren: Nicht nur Stalin ist die Parole – Figur einer vermeintlichen Ambiguität: Retter des Vaterlands und Mörder –, sondern der Mord selbst wird diskursiv vollzogen: Stalin/Berija/Gulag. Diese Überidentifikation ist *keine* subversive Affirmation (wie oben für Laibach beschrieben) – es geht nicht darum, die Ideologie des herrschenden Systems zu entlarven, indem seine verschwiegene totalitäre Seite aufgezeigt würde. Es wird eher ein Zusammenhang zwischen dem Ich-Bösen – der rücksichtlosen Bereicherung Einzelner in der gegenwärtigen Gesellschaft – und dem Wunsch nach Rache – einer Identifikation mit dem Es-Bösen – vorgeführt. Gleichzeitig zeigt sich aber auch die Bedingtheit des Wunsches in den anschaulich beschriebenen elenden Verhältnissen als Produktionsbedingungen von Text und Affekt. Man wird dem Text in seinem verblendeten Hass keine große Erkenntniskraft zubilligen; er repräsentiert jedoch eine Marginalität, die auf dem Weg zur Demokratie nach Möglichkeit unterdrückt wurde. Der Eindruck einer Affekthandlung, die der Aktion auf dem Parteitag ihre Kraft gibt, lässt sie wiederum mit dem Moskauer Aktionismus verwandt erscheinen. Wie Brener in der Kirche das verdrängte Schuldbewusstsein der Gläubigen, in deren Namen ein Genozid in Tschetschenien ausgeführt wurde, verkörpert, so scheint der Schreihals im Auditorium dem unterdrückten, schwelenden Hass im Volk direkten Ausdruck zu verleihen; und doch hat die Hassbekundung etwas Artifizielles.

Vom Standpunkt einer Theorie der *direct action* aus bleiben die analysierten Aktionen der Einnahme der „Aurora" und des Skandierens von „Stalin! Berija! Gulag!" auf dem Parteitag der verabscheuten Liberalen auf halbem Wege stehen: Sie reißen einen Erregungskorridor auf, füllen diesen indes nicht mit Inhalten und Forderungen.[417] Der Irritation steht nicht die Vermittlung gegenüber, in der zielführend zur intensiven Form der politischen Kommunikation, dem Gespräch, übergeleitet würde. Man könnte nun allerdings einhalten und feststellen, dass die analysierten Aktionen der NBP gerade die Strategie der Ästhetisierung von Politik erfüllen. Das Gespräch, als Ideal herrschaftsfreier bzw. Herrschaft abbauender Kommunikation, erscheint ausgeschaltet; Mythos

416 „GULag", die für das sowjetische Lagersystem eingebürgerte Bezeichnung, referiert eigentlich auf die hierfür zuständige Behörde, die offiziell *Glavnoe upravlenie ispravitel'no-trudovych lagerej i kolonij* (Hauptverwaltung der Besserungsarbeitslager und -kolonien), hieß. Die Behörde wurde 1930 auf Grundlage eines Beschlusses des Rats der Volkskommissare geschaffen.

417 Die Soziologin Toporova (1999) zitiert das Credo des Ortsgruppenführers Andrej Grebnev hinsichtlich der Organisationen von Aktionen: „Die Hauptsache ist, dass es laut ist, dass es nicht langweilig ist" („glavnoe, čtoby bylo gromko, čtoby bylo ne skučno").

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

und Affekt treten an seine Stelle. Man mag dies so sehen, jedoch muss man gleichzeitig zugeben, dass die geringe diskursive Anschlussfähigkeit in der Vermittlung von Inhalten politisch ein Problem darstellt. Offensichtlich war die Planung dessen, oder vielmehr die Deliberation darüber, welche Inhalte vermittelt werden sollten, in der Aurora-Aktion so rudimentär, dass in ihrem Vollzug inhaltliche Differenzen auftraten und der braune Flügel der Aktivisten den schwarz-roten provozierte. Auch in der Parteitag-Aktion scheint die Geste der radikalen Provokation zu überwiegen. Die Gesten schießen gleichsam weit über das politische Ziel und die dort vertretenen Positionen hinaus. Im Aufrufen eines ultranationalistischen, palingenetischen Mythos oder des Gründungsmythos der Sowjetunion (Oktoberrevolution) zielt die Bewegung ab auf eine *Delegitimierung* der Regierung vom Rande des politischen Felds her. Deshalb auch die strukturelle Nähe zu den ihnen ideologisch entgegengesetzten Moskauer Aktionisten Osmolovskij und Brener. Man ist in der Tat versucht, Degot's Diagnose des Moskauer Aktionismus als „zutiefst anarchische, ziellose und destruktive Bewegung" mit Weitlaner auf die NBP auszuweiten, und Radikale Kunst wie auch die NBP als Symptom einer Kultur aufzufassen, „in der Politik und künstlerisches Simulakrum gelegentlich nicht mehr zu unterscheiden sind"[418]. Die Ähnlichkeiten von Moskauer Aktionsismus und NBP-Aktivismus legen dies nahe, aber die unterschiedlichen Positionen dürfen dabei dennoch nicht vernachlässigt werden. Die Moskauer Aktionisten blieben trotz ihres Versuchs, in die Massenmedien vorzudringen, auf das künstlerische Feld orientiert, das über die geeigneten intellektuellen Werkzeuge verfügt, um über die Grenze von Kunst und Leben zu reflektieren. In der NBP ging es hingegen tendenziell schon um eine Ausnutzung des palingenetischen Mythos zur Erlangung von Macht, auch wenn diese Intention von ästhetizistischen Tendenzen (*stëb,* radikaler Distinktionsgestus) oft konterkariert wurde.

Die hier analysierten Aktionen der NBP gehören indes auch in eine bestimmte Phase der Entwicklung der Partei. In den ersten drei, vier Jahren (1993–1997) gibt es die dargestellte Protestform eigentlich noch nicht. Den Versuchen, sich institutionell im politischen Feld zu etablieren (über Kandidaturen und Bildung von Ortsverbänden), steht eine kulturelle Praxis gegenüber, in der künstlerische Einzelpersönlichkeiten (wie Letov, Kurechin und Lebedev-Frontev) eine große Rolle spielen. Diese Tätigkeit kann, wie oben ausgeführt wurde, zwischen Ästhetizismus und einem Kampf um ideologische Hegemonie in der Kontrakultur verortet werden. Hammer und Sichel in der Hakenkreuzfahne wirken bezeichnenderweise wie eine Art Kostümierung, wobei die Parteiabzeichen bei den jugendlichen Anhängern neben die modischen Attribute jugendlicher Subkulturen (Rock, Punk, Gothik usw.) treten. Das Projekt ist darauf ausgerichtet, Jugendliche für Dugins Ideologie der „Feinde der offenen Gesellschaft" anzuwerben.

418 Degot' 1994, 96. – Weitlaner 1999, 145.

Zentral ist dabei indes das Element des Bürgerschrecks. Dugin will *nach oben* und zieht mit seinem Rückzug die Konsequenz daraus.[419] Der Stil der jungen Rebellen ist – dies gilt allerdings für viele politische Splittergruppen – ästhetizistisch: Anstelle von Respektabilität (etwa mittels akkurater Kleidung), gesellschaftlicher und sozialer Anschlussfähigkeit – Attribute, um die sich soziale Bewegungen häufig bemühen[420]– möchte man lieber irritieren und abschrecken. Das Paradoxon, das die Kreml-Propaganda gegen den „Glamour-Faschismus" aufgreift – dass dieser vorgebe, das russische Volk vertreten zu wollen, es aber eigentlich verachte – liegt stark in einer sozialen (vor allem generationellen) Distinktion begründet, die ästhetizistisch zelebriert wird.[421]

Die beiden hier analysierten Aktionen – die Aurora-Aktion und der Parteitagseklat – gehören, ästhetisch gesehen, zu den interessanteren. Mit der Verfestigung des Rituals werden die Aktionen eindeutiger. Die Besetzung des Matrosenklubs in Sewastopol mit der Forderung, die Krim müsse zu Russland gehören, oder das Eintreten für die Minderheitenrechte der in Lettland lebenden Russen in der Okkupation des Glockenturms der Rigaer Peterskirche sind unmissverständlich und kaum ästhetizistisch. Als Ästhetisierung von Politik erscheinen sie aufgrund ihres paradoxalen Agitatationswerts; als militärische Aktionen auf fremdem Staatsgebiet, gegen den Widerstand der Geheimdienste durchgeführt, suggerieren sie eine Art von ultranationalistischem Terrorismus; indes waren diese Aktionen vollkommen gewaltfrei. Man hat dieses Phänomen auch *velvet terrorism* getauft. Wie im nächsten Kapitel deutlich wird, führt all dies zu einem produktiven Dilemma für die Bewegung. Die Aktionen haben Nachrichtenwert gerade wegen ihres Beigeschmacks von Terrorismus, ihrer Aura von Militanz.[422] Wenn diese

419 Auch Dugins Philosophie ändert sich ja stilistisch: Anfangs ist sie versponnen und kryptisch, die Quellen können nicht exotisch oder *politically incorrect* genug sein. Wenn man, wie es Andreas Umlands Tendenz ist, argumentiert, Dugin würde nun nach seinem Aufstieg lediglich respektabler erscheinen wollen, dabei aber, ideologisch gesehen, alten Wein in neue Schläuche füllen, denkt man Stil und Inhalt als einander äußerlich gegenüberstehend.

420 Vgl. Tilly 2006, 54.

421 Danilin 2006: *Glamurnyj fašizm*. – Vgl. Sokolov 2006a, 155.

422 Die Beschreibung der Aktion in Riga berichtet davon, dass die Aktivisten die Aussichtsplattform der Peterskirche mit Attrappen der Granate F–1 (eben der „Limonka" eingenommen hätten). In der Presse sei dann allerdings kolportiert worden, dass die Aktivisten damit drohten, *sich selbst* in die Luft zu sprengen, wenn man nicht Savenko, die inhaftierten (lettischen) Kameraden sowie die greisen russischen Veteranen aus dem Gefängnis entlasse (vgl. Dead 2000, 1). Das Heldenporträt von Partisan Vasilij Kononov (Mauzer 1998, 1-2) heißt übrigens im Untertitel auch *Chronika prjamogo dejstvija (Chronik der direct action)*. Der Anführer der Rigaer Aktion, Sergej Solovej (vgl. auch folgende Fn.) ist auf dem Titelblatt mit der Aktionsbeschreibung (*Limonka* Nr. 157) im Halbprofil von links in einer Uniform abgebildet; rechts schräg darüber – im Halbprofil von rechts, so dass die beiden Männer einander zugewandt sind – befindet sich eine historische Aufnahme des jungen Michail Fartbuch. Diese Ausgabe gehört übrigens wahrscheinlich nicht zufällig zu den Ausgaben, die

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

Simulation indes von staatlicher Seite mit hohen Haftstrafen beglaubigt werden soll, lässt sich nur noch darauf pochen, dass es sich bei den Aktionen um eine strafrechtlich unbedenkliche, normale Symbolpolitik handelt.

Wie die Entwicklung vom Moskauer Aktionismus zum Kunst-Aktivismus scheint der Wandel der NBP zu einer ernsthafteren Bewegung gleichfalls mit dem Wandel des gesellschaftlichen Klimas 1998/99 zusammenzuhängen. Im Fall der NBP wirkt er auch sozial vorbereitet durch die Relativierung der Bedeutung der aus dem sowjetischen Underground stammenden Gründer, von denen viele in den 2000er Jahren Karriere im Journalismus, im Marketing und im kulturellen Sektor machten. Der typische Regionalleiter Ende der 1990er Jahre ist zu jung, um sich im sowjetischen Underground etabliert zu haben. Er ist indes alt genug, um noch teilweise in der Sowjetunion ausgebildet und sozialisiert worden zu sein; die *dreckigen Jahre* der Perestroika und der 1990er sind seine prägenden Jahre.[423] Er ist meist studiert, leidet indes darunter, dass der selbst in den 1990er Jahren fortwährenden Ausweitung des Zugangs zur Universitätsbildung ein dramatischer Wegfall von „Garantien, die höhere Bildung traditionell zusicherte“[424] entgegensteht. Er meint es ernst, wenn er seine Unzufriedenheit äußert, und das Gleiche gilt für die jüngeren Parteikameraden, die mit der Öffnung der Partei gegenüber dem liberalen oppositionellen Lagern zunehmend aus dem studentischen Milieu zu kommen scheinen.[425] Er ist bereit, für seine Überzeugungen Haftstrafen zu verbüßen. Die „akcii prjamogo dejstvija“ werden seriell wiederholt, es kristallisieren sich Themen heraus: die Rechte der russischen Minderheiten in den sowjetischen Nachfolgestaaten/ihre Autonomie, die Kürzungen in der sozialen Wohlfahrt, das Elend der Provinz. Im Zuge des Verbots der Partei im Jahr 2007 und von Limonovs Versuch, im politischen Feld mit

---

nicht auf der Webseite verfügbar sind. Eine hier nicht verwendbare Fotokopie von Mikrofilm habe ich aus der Doe Library, Berkeley.

423 Einige Beispiele: Ruslan Chubaev, geb. 1976, studierte am Korolev-College für Raumfahrttechnologie im Moskauer Gebiet, trat 1998 der NBP bei und war Regionalleiter der NBP Murmansk von 2003–2006; Aleksej Golubovič, geb. 1974, lernte Buchhaltung an der dortigen Technischen Hochschule für Bergbau, gründete Ende der 1990er/Anfang der 2000er Jahre die Ortsgruppe in Magnitogorsk; Maksim Gromov, geb. 1973, Gründer der Ortsgruppe in Čeboksarach; Sergej Solovej, geb. 1972, studierte Biologie in Samara und baute dort ab 1998 eine Ortsgruppe auf. Vgl. auch das Filmbeispiel *The Revolution, that wasn't* (und Kap. 3.3.2, Fn. 265 für eine Beschreibung)

424 Vgl. Sokolov 2006, 127.

425 Es gibt keine umfassenden objektiven Daten über die soziale Zusammensetzung der Partei, nur einzelne Schlaglichter. Die Petersburger NBP umfasste 1999, laut Toporova (1999), um die 100 Parteianhänger, von denen etwa 30–40 aktiv waren. Es gab drei Alterskohorten: 13–18 Jahre, 19–24 Jahre, 25–30 Jahre; die mittlere war die aktivste. Von den Jugendlichen zwischen 18–27 kamen die meisten aus den ‚Schlafbezirken‘ und hatten ein Einkommen am Rande des Existenzminimums, teilweise aus nicht qualifizierter Arbeit, aber auch aus studentischen Stipendien. Alkoholismus, Drogenkonsum und Strafvergehen prägten das Parteileben stark.

wechselnden Bündnissen Fuß zu fassen, nimmt die Bedeutung einzelner, d.h. medienwirksamer Aktionen ab. Mit der Verstetigung einer konfrontativen Protesttätigkeit – vor allem im Rahmen der „strategija 31“ (Strategie 31) ab 2009 – wurden die Anhänger Limonovs fast zu Vorläufern der Proteste von 2011/12.[426] Die Integration in diese Oppositionsbewegung führte dabei tendenziell zu einer Abwertung der Aktivität in den Regionen. Die Anpassung der Strategien an die in der Hauptstadt konzentrierten Massenmedien führt – nach Meinung eines früheren Regionalleiters – „zu einer Moskauer Boulevard-Abteilung, die die politische High Society skandalisieren kann, sowie zu 50.000 virtuellen Anhängern“[427].

3.6 Blutige Realität oder revolutionäre Rhetorik? – Der Prozess gegen Ėduard Limonov

3.6.1 „Ein Schriftsteller wurde verhaftet“

Am 11. und am 24. März 2001 wurden in den Städten Ufa und Saratov insgesamt vier Mitglieder der NBP wegen illegalen Waffenerwerbs, -besitzes und -transports festgenommen (§222 des Strafgesetzbuches der Russischen Föderation). Bei den jungen Männern und Frauen im Alter von 24 bis 26 Jahren wurden sechs Kalaschnikows, etwa 150 Patronen Munition sowie gut 900 Gramm Sprengstoff sichergestellt. Zwei Wochen später drang eine Einheit des russischen Geheimdienstes FSB in einen Hof in dem abgelegenen Weiler Bannoe ein, in einer an Kasachstan grenzenden Gebirgsregion des Altaj, und nahm dort den Schriftsteller Ėduard Savenko sowie einen Redakteur der *Limonka,* Sergej Aksenov, fest. Das sich über Monate hinziehende Ermittlungsverfahren, währenddessen Limonov im Moskauer Gefängnis Lefertovo in U-Haft saß, wollte in Limonov und Aksenov schließlich nicht nur die Auftraggeber des Waffenkaufs erkennen. Die beiden wurden darüber hinaus der Gründung einer illegalen bewaffneten Vereinigung (§208 UK RF), der Vorbereitung eines Terrorakts (§205 UK RF) sowie des Aufrufs zur gewalttätigen Änderung der verfassungsmäßigen Ordnung (§280 UK RF) bezichtigt. Die Waffen wären zur Bildung einer Nationalbolschewistischen Armee bestimmt gewe-

426 Gabowitsch 2013, 261 f.: „Im Mai 2009 riefen Eduard Limonow und andere Aktivisten des ‚Anderen Russland‘ dazu auf, am 31. eines jeden Monats um 18 Uhr für die Versammlungsfreiheit auf die Straße zu gehen – zur Verteidigung von Artikel 31 der Verfassung, der diese Freiheit garantiert.“

427 [ESM 2013]: „Дело сведется к паркетному московскому отделению, способному к эпатажу политического бомонда, и к виртуальным 50000 сторонников.“ Zu dieser repräsentativen Verzerrung der Oppositionsbewegung allgemein, aufgrund der Konzentration der Medien in Moskau, vgl. Gabowitsch 2013, 170 ff.

sen, die im Namen der russischen Minderheit im Staatsgebiet Kasachstan terroristische Akte durchführen sollte, um nach der Machtübernahme und Gründung eines zweiten russischen Staates von dort aus das Heimatland zu destabilisieren.

Auf die Verhaftung Limonovs gab es recht unterschiedliche und oft sehr ambivalente Reaktionen. Die russische Abteilung des PEN-Zentrums distanzierte sich in mehreren Statements ausdrücklich von den politischen Positionen Limonovs, sah sich jedoch auf der Grundlage ihrer internationalen Charta verpflichtet, ihn zu verteidigen. PEN kritisierte die Intransparenz des Verfahrens und die lange Untersuchungshaft und forderte eine Freilassung des Schriftstellers auf Kaution.[428] In dem langen, aus dem Gefängnis geschriebenen Artikel *Otravlennyj podarok* – das titelgebende „vergiftete Geschenk" ist der Hass einer Jugend, den Limonov anheizen möchte – klagt er bitter über den Mangel an Solidarität in der russischen Gesellschaft. Der Artikel, in dem diese in der zweiten Person angesprochen wird, verfolgt eine rhetorische Strategie, in der das Ressentiment gegen den typischen liberalen oder kulturkonservativen Vertreter der russischen Intelligencija nicht weniger gezielt erscheint als die eigene Einforderung von Solidarität. Er, Limonov, habe die Ehre, sich in die Liste der besten russischen Schriftsteller einzureihen – Radiščev, Ryleev, Ševčenko [!], Černyševskij, Pisarev, Gumilev, Babel', Mandel'štam usw. –, die der nekrophile russische Staat eingesperrt habe. Denn „Staaten sind ihrer Natur nach nekrophil – sie lieben tote Schriftsteller"[429]. Von all den eingesperrten russischen Schriftstellern kehrt aber ausgerechnet Joseph Brodsky, mit dem Limonov im New Yorker Exil in Kontakt stand, mehrmals im Text wieder.[430] Brodsky, so Limonov, sei der einzige Schriftsteller gewesen, den er jemals als Konkurrenten empfunden habe.[431] Zwar hätten, als der unbekannte Brodskij angeklagt wurde, nicht alle auf seiner Seite gestanden und deswegen habe Joseph seine Asche – eine „Das-habt-ihr-davon"-Geste („vot vam!") – in Venedig oder New York, nicht aber in Russland beisetzen lassen wollen. Während in diesem Fall aber dennoch mehr oder weniger alle mit „Empörung" („s negodovaniem") auf die Anklage des jungen unbekannten Dichters reagiert hätten, sei die eigene Verhaftung – die Verhaftung des „vielleicht größten zeitgenössischen Schriftstellers Russlands" – mit großer Genugtuung aufgenommen worden.[432] Brodskij sei 1964 mit dem Schrecken davongekommen und zudem hätten, wie Limonov im *Kni-*

428 Vgl. PEN-Centr 2001.

429 Limonov 2001, 2: „Государства по природе своей некрофилы – любят мертвых писателей".

430 Wie schreibt man eigentlich den Namen eines russischen Dichters, der in den Vereinigten Staaten zum Star wurde und in sein *Heimatland* nicht zurückkehren wollte. Vielleicht sollte man das am besten, wie oben versucht, vom Kontext abhängig machen?

431 Vgl. Limonov 2000, 110.

432 Limonov 2001, 2: „[…] возможно, что самого крупного современного писателя России […]".

ga mertvych ausführt, „alle möglichen westlichen Kultur-Geheimdienste aufbegehrt“[433] und seine Karriere in der New Yorker High Society in die Hand genommen. Brodsky, mit seiner anachronistischen, klassizistischen Poetik, sei gestorben, weil seine Leser in Russland in der vor Schund und Schmutz starrenden Perestroika-Zeit den Geist aufgegeben hätten.[434] Doch seien genug Tränen über Brodskij vergossen worden. Sein eigenes Schicksal und das anderer politischer Häftlinge in Russland und den SNG-Staaten sei wesentlich schlimmer:

> Jetzt macht doch mal die Augen auf! Wir sind die Dissidenten dieses Regimes. Ich will, dass Vladimir Bukovskij mich vor Gericht verteidigt.
>
> Да разуйте же глаза! Мы диссиденты этого режима. Я хочу, чтобы моим общественным защитником был Владимир Буковский.[435]

Indem Limonov Vladimir Bukovskij, einen der Gründer der dissidentischen Bewegung, der mehr als zwölf Jahre in Gefängnissen und sog. Nervenheilanstalten saß, zum Verteidiger bestellt, kündigt er die feindliche Übernahme des symbolischen Kapitals der Dissidentenbewegung an. Vielleicht lassen sich dann die Implikationen von Limonovs Auseinandersetzung mit Brodsky so darstellen: Die passive Taktik der Dissidenten, das Bestehen auf einem Freiheitsraum des *Andersdenkens (inakomyslija)*, was Iosif Broskij als paradigmatischen Vertreter literarischer Autonomie zu einem besonders schützenswerten Exemplar machte, ist obsolet. Limonov greift im Sinne der russischen, weit in die vorrevolutionäre Zeit zurückreichenden Tradition eines „hypertrophen literarisch-politischen Nexus“ („hypertrophied literary-political nexus“[436]) den Habitus des Dichters/Schriftstellers als *truth teller* in seiner offensivsten Form wieder auf, eben den des Schriftsteller-Revolutionärs. Dafür steht dann eher eine Figur wie der Dekabrist Kondratij Ryleev, nicht Brodskij. Die Dissidenten der nachstalinistischen Zeit betreffend, spielt Limonov ein doppeltes Spiel. Ihren Mythos will er einerseits annektieren, andererseits demontieren.[437]

---

433 Limonov 2000, 104: „[…] возмутились всякие западные культур-спецслужбы“.

434 Vgl. Limonov 2000, 107.

435 Limonov 2001, 3.

436 Parthé 2004, 1.

437 Dabei ist bemerkenswert, dass Limonov, der, wie angedeutet, aus der konzeptualistischen Tradition der Lyrik kam und zeitweise dem Lianozovo-Kreis angehörte, Revolutionsgedichte in einfacher gereimter Form schreibt. Diese sind vor dem Hintergrund seiner politischen Tätigkeit zu lesen und tragen so direkt zur Inszenierung seiner autobiographisch-literarischen Persönlichkeit bei. Dem westlichen Leser mag dies alles angesichts der heutigen Medienlandschaft anachronistisch vorkom-

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

3.6.2 Der Gerichtsprozess gegen Ėduard Limonov

Die Frage, die das Gericht letztlich zu entscheiden hatte, war, ob Limonovs Terrorismus eine potenzielle, blutige Realität darstellte, der das Eingreifen des Geheimdienstes vorgebeugt hatte, oder ob die im Milieu der NBP übliche Rede von der Revolution überhaupt lediglich eine Art fiktionales Genre war. Dementsprechend bestand die Strategie der Anklage darin, die zu inkriminierenden Äußerungen so zu behandeln, als würden sie eine blutige Realität antizipieren, während Limonov – der eine langjährige Haftstrafe befürchtete – ihre rein rhetorische Natur betonte. Das Gerichtsurteil, sei vorweggenommen, gab Limonov weitgehend recht und sprach ihn und Aksenov vom Vorwurf des Terrorismus und des Staatsstreichs frei, fand die beiden jedoch schuldig, den illegalen Waffenerwerb in Auftrag gegeben zu haben. Dabei kritisierte das Gericht die Neigung der Anklage zu Verschwörungstheorien. Der im Vergleich zur Forderung der Staatsanwaltschaft glimpfliche Ausgang des Gerichtsverfahrens kann, nach allem was wir über die NBP-Kultur wissen, nicht überraschen. Michail Sokolov hat in seinem Aufsatz über den Stil der NBP festgestellt, dass die Partei eine gewalttätige Rhetorik an den Tag legt, der keine nennenswerten Gewalttaten entsprechen – dies im Unterschied etwa zur RNE (Russische Nationale Einheit), die sich rhetorisch an moralischer Rechtschaffenheit und Legalität orientiert, indes eine ausgeprägte, auch mit dem organisierten Verbrechen zusammenhängende Gewaltkultur im Rücken hat.[438] Sokolov attestiert der NBP in diesem Zusammenhang sogar ein masochistisches Verhältnis zur staatlichen Gewalt – eines, so möchte ich hinzufügen, dass Legitimität über Opfer- und Märty-

---

men, aber die Lyrik ist in Russland ein noch verbreitetes, hochgeschätztes Medium. Ein Beispiel für solche Gebrauchslyrik ist die der Strategie 31 gewidmete *Gimn Triumfal'noj ploščady* (Limonov 2010a; *Hymne des Platzes des Triumphs*). Die wichtigste Strophe, die einmal wiederholt wird, lautet: „Свобода, свобода, свободы, свобод! /Мы требуем, нас не уймете!/ Собрался на площадь российский народ/ И мы не уйдем, вы уйдете!" (ungereimte Wiedergabe: „Die Freiheit, die Freiheit, der Freiheit, Freiheiten/ Fordern wir, ihr lullt uns nicht ein!/ Das russische Volk ist auf dem Platz versammelt/und wir gehen nicht weg, ihr geht!).

438 Sokolov 2006, 143 ff. Die RNE ist nach Sokolov stark geprägt von den in den Streitkräften verbreiteten autoritären Einstellungen (ebd., 153). Anders als Skinheadgruppen machten sie nicht systematische Jagd auf ihre Opfer, würden aber spontan die Auseinandersetzung mit von ihnen verachteten sozialen und ethnischen Minderheiten sowie politischen Gegnern suchen. Hinzu komme – insofern die Mitglieder der RNE aufgrund ihrer (Armee-)Laufbahnen häufig im Besitz von Gewaltkapital seien – eine mit ihrem vordergründig moralischen Rigorismus nur schwer zu vereinbarende Verflechtung mit der Unterwelt. Hinsichtlich der NBP hingegen, die sich aus einem eher Kultur und Bildung (auch autodidaktischer – vgl. Sokolov 2006a, 156) nahestehenden Teil der Bevölkerung rekrutiert (Studenten, young professionals, Bohemiens), kennt Sokolov neben dem oben angeführten Fall von Andrej Grebnev nur einen weiteren Fall – den des wegen Mordes verurteilten Stanislav Machajlov –, aber selbst da stand die Frage im Raum, ob es sich nicht um Notwehr gehandelt hatte.

rerfiguren anstrebt.[439] Einschränkend ist freilich zu sagen, dass Sokolov die Gewalt in der Alltagskultur von Bewegungen im Blick hat, während es im Prozess gegen Limonov darum ging, ob die NBP in ihrer Praxis der *direct action* zu einem bestimmten Zeitpunkt im Begriff war, von Aktionsformen, die lediglich metaphorisch „terroristisch" zu nennen sind *(velvet terrorism)*, zu politischem Terrorismus überzugehen.[440]

Offensichtlich ist es nicht so, dass sich die Aufgabe des Gerichts – die Entscheidung, ob strafwürdige, konkrete Absichten zu terroristischen Handlungen bestanden bzw. Anstiftungen zu solchen erfolgten oder alles lediglich im Status der Fiktion verblieb – mit der uns interessierenden Frage decken würde, ob bestimmte Schreibstrategien der Ästhetisierung von Politik dienen oder als lediglich ästhetizistisch einzustufen sind. Dabei ist auch zu bedenken, dass die Abwesenheit konkreter terroristischer Aktionspläne aus Texten nicht unbedingt eine harmlose Spielerei macht. Gerade die Beweisaufnahme im Prozess gegen Limonov lenkte den Blick indes auf eine Textpraxis in der Partei, in der ästhetisches Spiel und rituelle, d.h. mythisierende Funktionsweisen von Texten auf fast untrennbare Art und Weise verwoben scheinen. In dieser Hinsicht rückt im vorliegenden Kapitel das Hauptbeweismittel der Anklage, die Theorie „Vtoraja Rossija" (Ein zweites Russland) ins Rampenlicht. Der hier angesprochene Text wurde von der Anklage fälschlicherweise Limonov zugeschrieben, stammt aber eigentlich aus der Feder eines lettischen Aktivisten und wurde in der dritten Ausgabe der Parteibroschüre NBP-Info publiziert, die sich der Ideologie und der politischen Perspektive des Eurasismus widmete. Der Text imaginiert einen bewaffneten Aufstand der russischen Minderheit in Kasachstan und die darauffolgende Errichtung eines zweiten – freien und wilden – russischen Staates. Limonov betonte, dass dieser Text verspätet für eine Kolumne der *Limonka* eingeschickt wurde, die sich einem Wettbewerb der besten Revolutionsprojekte widmete. Ausgelobt wurde dieser Wettbewerb, dessen Geschichte im folgenden Kapitel aufgerollt werden wird, vom post-/konzeptualistischen, dem RADEK-Kreis zugehörigen Dmitrij Pimenov, der selbst seine surrealen Ideen einschickte. Der Wettbewerb, der zur Imagination des Unwahrscheinlichen und Unmöglichen ermutigte, wurde von Limonov deutlich in Richtung des Imaginierens ultranationalistischer, palingenetischer Gewalt gelenkt. Die Verflechtung ästhetizistischer und mythisierender Schreibstrategien in der Phantasie eines Zweiten Russlands wird später von Limonov – wie am Ende des

439 Da sich freilich selbst die totalitären Bewegungen gerne des anthropologisch-kulturell sehr basalen Märtyrerschemas bedienen, spricht das für sich genommen nicht für die wesenhafte Gewaltfreiheit einer Bewegung.

440 Sodass sich daran die hier nicht diskutierbare Frage anschließt, ob kalkulierter politischer Terror grassierende Gewalt in der Alltagskultur einer politischen Bewegung oder nicht gerade eher eine zielgerichtete Regulierung (bis hin zur Sublimierung der Affektkomponente) derartigen Gewaltpotenzials voraussetzt.

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

folgenden Kapitels gezeigt werden wird – in *Drugaja Rossija* aufgegriffen und noch weitergetrieben.

Die obige Rede von der Aufgabe des Gerichts wird hier vielleicht für den Leser, der bereits im Zusammenhang mit dem Prozess gegen Pussy Riot mit der russischen Justiz Bekanntschaft gemacht hat, die Frage aufwerfen, ob wir es im Fall Limonov gleichfalls mit einem Schauprozess zu tun haben. Dem scheint trotz Limonovs eben diese Behauptung aufstellender Klage nicht so zu sein – und wenn doch, nur bedingt.[441]

Limonov und Sergej Aksenov haben die ihnen angelasteten Delikte, u.a. den Auftrag zum Kauf von Maschinengewehren, nie zugegeben. Ohne Kenntnis der 13 Bände umfassenden Ermittlungsergebnisse[442] – vielleicht auch bei Kenntnis selbiger – ist/wäre nicht ganz ausschließbar, dass ein Befehlszusammenhang zwischen den die Waffenkäufe ausführenden jungen NBP-Mitgliedern und der Führungsriege Limonov/Aksenov bestand; noch lässt sich ausschließen, dass er konstruiert wurde; mehr noch: Es lassen sich verschiedene Argumente dafür anführen, dass ein Befehl von Limonov/Aksenov wenig plausibel ist, aber auch Argumente dagegen, dass die Käufer autonom gehandelt hätten; insgesamt aber erscheint die Rekonstruktion des Waffenkaufs durch das Gericht im ausführlichen Urteil überraschend schlüssig. Sollte es sich wirklich um einen Schauprozess gehandelt haben, dann wäre dessen Inszenierung also von äußerster Subtilität gewesen. Nicht nur spricht das Urteil Limonov und Aksenov in zentralen Anklagepunkten frei: das Gericht demontiert dabei regelrecht die Anklage. Dem Urteil war sogar ein spezieller Beschluss beigefügt, welcher die Generalstaatsanwaltschaft der RF sowie den Direktor des FSB aufforderte, von den Rechtsbrüchen im Laufe der Ermittlungen Kenntnis zu nehmen.[443] Gerügt wurden u.a. die ungenügende Systematisierung des Falls, das Ausufern der Anklageschrift, die von technischen Ungenauigkeiten sowie irrelevanten

441 Limonov (2003a, 137) gibt in „Ėpocha pokazatel'nych processov" eine Aufstellung von Prozessen gegen Oligarchen, angebliche Spione und Terroristen, die Opfer von Schauprozessen geworden seien. Seine Erklärung für die Häufung ist: „Die Mehrheit dieser resultieren aus einem Klima der Übergangsperiode, in der die Verhaltensnormen, die unter der El'cin-Regierung herrschten – die recht liederlich waren – durch die Verhaltensnormen der Putin Zeit, des Neo-Sowjetismus, der Restauration, ersetzt werden." („Большинство из них являются следствием климата междувременья, когда поведенческие нормы ельцинского правления, довольно безалаберные, сменяются поведенческими нормами путинского времени нео-советизма, Реставрации.")

442 Die Bitte des Verfassers um Erlaubnis um Einsicht in die Gerichtsakten lehnte Limonov ab. Er könne in dieser Sache nicht vorsprechen, und mein Vorhaben käme ihm „verdächtig" („podozritel'no") vor.

443 Vgl. auch eine Schilderung in der *Limonka* kurz vor Ende des Prozesses: Richter Matrosov habe den Prozess aufmerksam verfolgt (!) und auf die Genauigkeit der Formulierung der Anklage bestanden (Časovoj Ciferblat 2003).

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

und tendenziös zusammengefassten Zeugenaussagen gestrotzt hätte.[444] Dies bedeutet allerdings nicht, dass auszuschließen ist, dass dem Gericht in der Durchleuchtung und Beurteilung des Vorgehens des FSB Grenzen gesetzt waren. Den Umstand etwa, dass trotz der Beschattung und Verhaftung der Waffenkäufer die Verkäufer nicht identifiziert werden konnten, erwähnt das Gericht lediglich in dem Sinne, dass dies zur Anklage illegalen Waffenerwerbs nicht erforderlich sei.[445] Nicht nur Limonov, auch unabhängige Beobachter haben daraus geschlossen, dass der FSB selbst die Waffen verkauft habe.[446] Ob das Gericht vorwiegend autonom handelte oder im Rahmen politischer Vorgaben, kann hier nicht entschieden werden; seine Beurteilung der Beweismittel ist in jedem Fall aufschlussreich. Die Anklage stützte sich hinsichtlich der Tatbestände der Gründung einer illegalen bewaffneten Vereinigung (§208), der Vorbereitung von Terrorakten (§205) und des Aufrufs zur gewalttätigen Änderung der verfassungsmäßigen Ordnung (§280) auf diverse Texte der internen NBP-Parteikommunikation, auf Tonaufnahmen, die beim Abhören von Limonovs Moskauer Wohnung (offiziell seit dem 4. Januar 2001) entstanden waren, sowie auf eine Masse von Zeugenbefragungen und Verhören von NBP-Aktivisten, die größtenteils in den langen Monaten nach der Inhaftierung Limonovs durchgeführt wurden. Limonov hat die Ermittlungen des FSB als Einschüchterungs-, ja Terrorkampagne charakterisiert.[447] Das Grundmuster: Die Anklageseite liest – wie bereits oben vorweggenommen – alle Schreib- und Sprechakte als Indiz für ein vom Geheimdienst vereiteltes blutiges und terroristisches Szenario, das Gericht folgt ihr darin aber nicht. Am interessantesten ist die dritte Position – diejenige, in der Limonov sich befindet. Angesichts eines drohenden Strafmaßes von 15–20 Jahren muss er die ihm vom FSB zugeschriebene Verschwörung entkräften. Deutlich kehrt er daraufhin die Banalität seiner Tätigkeit und der seiner Kameraden hervor, die ganz und gar nicht konspirativ gewesen sei. Damit vermindert er jedoch die Wirkung der radikalen Sprech- und Schreibakte auf die Einbildungskraft (auch unsere). Bis zu einem gewissen Grad entschädigt wird er freilich durch das symbolische Kapital, welches er selbst als mögliches Opfer einer staatlichen Verschwörung akkumulieren kann.[448] Wieder begegnen wir, wie im Falle von Pussy Riot, dem Paradox, dass der Staat seine Feinde, indem er sie vor der Mehrheit der Bevölkerung diskreditiert, gleichzeitig kapitalisiert, auch wenn der Verlauf des Falls Pussy Riot dem Staat in der öffentlichen Meinung Russlands stärker zum Vorteil gereichte als der Fall Limonov; so will es mir zumindest

444 Vgl. Saratovskij oblastnoj sud 2003.
445 Vgl. Saratovskij oblastnoj sud 2003a, (14).
446 Vgl. Džemal' 2002. – Limonov 2003h, 434.
447 Vgl. Limonov 2003h, 435 f.
448 Vgl. Matich 2005, 752.

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

scheinen, denn ein Imagegewinn von Limonov durch den Prozess ist unbestreitbar[449], während die Aktivistinnen von Pussy Riot, wie gezeigt, im *einfachen Volk* durch Aktion und Prozess bekannt und vorwiegend diskreditiert wurden.

Wie bereits erwähnt, war eines der zentralen Beweisstücke gegen Limonov und Aksenov ein sogenanntes „Geheimbulletin" *(zakrytyj bjulleten')*, *NBP-Info* Nr. 3, eine der eurasistischen Ideologie gewidmete, thematisch aber insgesamt recht heterogene Infobroschüre, die 1999 in einer Auflage von mindestens 500 Stück über die NBP-Zentralen verteilt wurde.[450] Es werden hier der totale Austausch der politischen Klasse Russlands, die totale Nationalisierung des Eigentums sowie die Erweiterung der russischen Grenzen um „für das nationalbolschewistische Imperium lebensnotwendige Gebiete"[451] als ideologische Leitlinien formuliert. Der für die Anklage entscheidende Abschnitt *(razdel)* ist überschrieben mit „Teorija vtoroj Rossii". Hier wird argumentiert, dass – da der politische Kampf im repressiven Russland unmöglich geworden ist – der Krieg in andere SNG-Staaten getragen werden müsse. Während inländischer Terror im Stile der RAF oder der Roten Brigaden die öffentliche Meinung nicht für sich gewinnen könne, würde ein in einem SNG-Staat geführter Partisanenkrieg mit vereinzelten Terroranschlägen die Herzen der Russen gewinnen, und zudem könne man so im Mutterland möglichst lange eigene legale Organisationsstrukturen erhalten. Nachdem ein zweites Russland geschaffen sei, könne man damit das erste angreifen.[452] Kasachstan würde sich hierfür besonders gut eignen, weil der Anteil der russischen Minderheit an der Bevölkerung groß, während der der kasachischen Gruppe klein sei, und weil in Kasachstan allerhöchstens 84.000 Menschen unter Waffen stünden. Keine Frage, es wird Geschichte gemacht werden:

---

449 Das Levada-Zentrum (Levada-Centr 2002) führte zum Thema der Eröffnung eines Verfahrens betreffend politischen Extremismus' gegen Ėduard Limonov eine Blitz-Umfrage durch (wegen des Ortes der Befragung, Sankt Petersburg, allerdings bedingt repräsentativ für Gesamtrussland). Immerhin 40 Prozent (gegenüber 21%) der Leser Limonovs hielten die Vorwürfe für eine Farce. Bei den Nichtlesern (die seine Person jedoch kennen) herrscht mit 24 Prozent (gegenüber 11 Prozent) die Meinung vor, dass die Eröffnung eines Verfahrens richtig sei. Trotz des zahlenmäßigen Überwiegens der Nichtleser (33%) gegenüber den Lesern (22%) sind Limonovs Verteidiger damit fast gleichauf. Da der Prozess Limonov nicht stigmatisierte, muss der immense Bekanntheitszuwachs als sehr wertvoll eingeschätzt werden; denn auf diesem konnte Limonov in der Folge als Oppositionspolitiker überhaupt erst aufbauen.
Siehe in Tab. 1 auch die vergleichsweise hohen Auflagen von Limonovs in und über das Gefängnis geschriebenen Büchern.

450 Saratovskij oblastnoj sud 2003a, 15.

451 NBP-Info 1999a: „жизненно необходимы национал-большевистской империи".

452 Zit. nach Limonov 2003, 288 f.: „Создать вторую Россию, чтобы потом двинуть её на первую".

https://doi.org/10.7788/9783412508364

> Nachdem das zweite Russland geschaffen sein wird, werden dorthin zweifellos aus dem ersten die wütendsten Elemente strömen. Dorthin wird man flüchten, wie seinerzeit die Leibeigenen an den Don, auf der Suche nach Freiheit. Das Russland der „Registrierungen", das Russland der Bullen und Beamten ist allen lang genug auf den Sack gegangen. Wir brauchen ein zweites Russland.
>
> После того, как вторая Россия будет создана, туда несомненно, перетекут из России первой самые яростные элементы. Туда будут бежать, как, в свое время, крепостные на Дон, в поисках свободы. Россия «регистраций», Россия ментов и чиновников всех окончательно зае.ала. Нужна вторая Россия.[453]

Der FSB versuchte im Prozess nachzuweisen, dass Limonov diesen Text am 22. Februar 2000 in einem Moskauer Vorort, in der Pension Zor'ka („Morgenröte"), vor dem III. Parteitag der NBP verlesen habe und als Programm annehmen ließen.[454] Das Gericht sah es jedoch als erwiesen an, dass Limonov diesen Text nicht verlas, vielmehr auf dem Parteitag das Programm verabschiedet wurde, das im Zuge des dritten (erfolglosen) Registrierungsversuchs der NBP beim Justizministerium eingereicht wurde. Die Anklage ließ ihren Vorwurf schließlich kurz vor Prozessende fallen[455], hielt aber an dem Anklagepunkt des öffentlichen Aufrufs zur gewaltmäßigen Änderung der verfassungsmäßigen Ordnung (§280) fest, weil die Angeklagten für die Verbreitung des geheimen Informationsblatts verantwortlich seien. Auch hierin folgte das Gericht der Anklage nicht. „In den Ideen selbst" („v samich idejach") – des Wechsels der politischen Klasse, der Verstaatlichung des Eigentums, der Erweiterung der Grenzen – sähen die russische Verfassung und geltendes internationales Recht kein Verbrechen. Die Anklage würde solche Betrachtungen mit „vorverurteilender Tendenz" („s obvinitel'nym uklonom") behandeln und durch das selektive Zitieren einzelner Textstellen, ohne Blick auf das Ganze, den Anschein des Aufrufs zu gewalttätigen Handlungen erzeugen:[456]

> Das Gericht hat das Informationsblatt „NBP-Info Nr. 3" vollständig geprüft und gewissenhaft seinen Inhalt und die Texte untersucht, die als Belastungsmaterial in der Anklageschrift und in den Reden der staatlichen Ankläger vorgelegt wurden. Dabei wurden die Besonderheiten der Propaganda der Nationalbolschewiken (die revolutionäre Rhetorik und der militaristische Stil) berücksichtigt. Das Gericht ist zum Schluss gekommen, dass sich im In-

453 Zit. nach Limonov 2003, 292 f.
454 Saratovskij oblastnoj sud 2003a, 15.
455 Ebd., (20).
456 Ebd., (21).

https://doi.org/10.7788/9783412508364

> formationsblatt „NBP-Info Nr. 3" keine Aufrufe zur Machtergreifung und zur gewaltsamen Änderung der verfassungsmäßigen Ordnung der Russischen Föderation finden. Deshalb werden gemäß §302, Abs. 1, Punkt 3 der Strafprozessordnung der Russischen Föderation, wegen Fehlens des Straftatbestandes in ihren Handlungen, Ėduard Savenko und Sergej Aksenov von der Anklage gemäß §280, Punkt. 1 des UK RF freigesprochen.
>
> Исследовав полностью бюллетень «НБП-ИНФО» № 3, тщательно изучив его содержание и все тексты, приведённые в постановлениях о привлечении в качестве обвиняемых, обвинительном заключении и речи государственных обвинителей, и также принимая во внимание особенности пропаганды национал-большевиков (революционная риторика и милитаристский стиль) суд приходит к выводу об отсутствии в бюллетене «НБП-ИНФО» № 3 призывов к насильственному захвату власти и насильственному изменению конституционного строя Российской Федерации. Поэтому Савенко Э.В. и Аксёнов С.А. по предъявленному обвинению по ст. 280 ч. 1 УК РФ подлежат оправданию в соответствии с п. 3 ч. 1 ст. 302 УПК РФ за отсутствием в деянии подсудимых состава преступления.[457]

Diese Entrealisierung der Schreibakte der NBP-Parteikultur, ihre Reduktion zu bloßer „revolutionärer und militaristischer Rhetorik" ist in Limonovs Eingabe an das Gericht vom September 2002 vorformuliert. In der Eingabe stellt Limonov dar, wie die Bewegung schon seit Mitte der 1990er Jahre Repressalien ausgesetzt gewesen sei und welche Rechtsbrüche und Verbrechen der FSB im Zuge der Ermittlungen begangen habe. Dass er, schon bevor die Waffen besitzenden NBP-Mitglieder verhaftet wurden, massiv verfolgt wurde, kann sich Limonov nur durch eines erklären: „Die altmodische Organisation FSB ist auf die revolutionäre Rhetorik der NBP hereingefallen, hat sie dieser abgekauft."[458]

Auch im Hinblick auf die Straftatbestände des Terrorismus und der Bildung einer bewaffneten Vereinigung kam das Gericht zu dem Schluss, dass die von den Ermittlungsbehörden gesammelten Indizien nicht ausreichten. So stützte sich die Anklage auf einen Rekrutierungsbefehl für eine Nationalbolschewistische Armee (Nacional'-Bol'ševistskaja Armija, NBA) in Nr. 4 und Nr. 5 von *NBP-Info*). Jede regionale Parteiorganisation sollte demnach zwei bis drei junge gesunde, Alkohol nicht übermäßig missbrauchende Männer, wenn möglich mit Kampferfahrung, für diese Einheit stellen. Das Gericht folgte der Version der Verteidigung, nach der diese Rekrutierung, die Major Aleksandr

457 Ebd.

458 Limonov 2003h, 406: „[…] старомодная организация ФСБ повелась, купилась на революционную риторику НБП."

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

Burygin[459] und nicht die Angeklagten organisiert hatte, für politische Protest-Aktionen erfolgt war. Nach Einschätzung Limonovs sind die zwei eindrucksvollsten Aktionen der NBP die Besetzung des Turms des Matrosenklubs in Sewastopol 1999 und die friedliche Besetzung des Glockenturms der Peterskirche in Riga, ausgeführt als Protest gegen die gerichtliche Verfolgung von russischen Partisanen und Tschekisten in Lettland.[460] Eben diese beiden Aktionen erwähnt das Gericht, indem es hervorhebt, dass derlei Aktionen zwar ungesetzlich seien, aber nicht von Gewalthandlungen begleitet gewesen wären.[461] Ein NBP-Mitglied, Artem Akopjan, der mit Limonov im Altaj verhaftet wurde und von dem dieser vermutet, der FSB habe ihn unter Druck schon Mitte 2000 als Informanten und Provokateur gewonnen,[462] sagte aus, er habe im Auftrag Limonovs Aufklärungsarbeiten auf der kasachischen Seite der Grenze unternommen und die Stärke von Grenzposten und Sicherheitskräften ausgekundschaftet. Als Ziel eines terroristischen Anschlags sei eine Niederlassung des US-amerikanisch-kasachischen Joint Ventures Altai Power and Light in Kamenogorsk in Erwägung gezogen worden. Nachforschungen hätten ergeben, dass die entsprechende Niederlassung bereits ein Jahr vor der Ankunft Akopjans geschlossen worden war, was Akopjans bekannte Vorliebe für Romane von Ian Fleming bestätige und als Symptom seiner „Neigung zur Spionageromantik“[463] gelten könne. Wenig beeindruckt war das Gericht auch von dem Brief, den der FSB – ganz wie in dissidentischen Zeiten – dem französischen Journalisten und Freund Limonovs Thierry Marignac abnahm.[464] Bestimmt für den französischen Söldner Bob Denard (bürgerlich: Gilbert Bourgeaud) – bekannt u.a. für Beteiligung an vier Staatsstreichen auf den Komoren – lud der Brief diesen zu einem, wie es Limonov in einem abgehörten Gespräch mit Marignac nannte, „Abenteuer“ nach Russland ein.[465]

Es bleibt freilich der Umstand, dass der Angeklagte Oleg Laletin zum Zeitpunkt seiner Verhaftung und der Sicherstellung der beiden erworbenen Kalaschnikows seiner Aussage nach auf dem Weg in den Altaj zu Limonov war. Was war nun dort geplant? Limonov stellte im Prozess dar, wie er als Schriftsteller und Philosoph zunächst ein abgelegenes Haus in der landschaftlich atemberaubenden und ihm auch wegen seiner eurasischen Romantik zusagenden Gebirgsregion kaufen habe wollen. Schließlich habe

459 Burygin starb eine Woche vor der Verhaftung Limonovs und seiner Kameraden, Berichten zufolge an einem Herzinfarkt: eine Version, die Limonov stark bezweifelt; in einer Art Gegenermittlung gibt er dem FSB die Schuld (Limonov 2010b, 46–62).

460 Vgl. Limonov 2003h, 436.

461 Vgl. Saratovskij oblastnoj sud 2003a, 37 und 39.

462 Limonov 2003h, 383 f.

463 Saratovskij oblastnoj sud 2003a, 36: „склонность Акопяна к шпионской романтике“.

464 Vgl. Limonov 2003h, 408 f.

465 Saratovskij oblastnoj sud 2003a, 27: „avantjura“.

er dann eine Imkerei – gut 600 beschwerliche, das halbe Jahr zugeschneite Straßenkilometer von der Stadt Barnaul entfernt – gemietet, wo er den Winter 2000/01 habe verbringen wollen. Letztendlich, so scheint, verbrachte der durch die Weltgeschichte reisende Limonov nur ein paar Wochen im Altai, verhalf jedoch Aksenov und seinen Genossen zu längeren, erholsamen Aufenthalten dort. Das Gericht fand keine Hinweise für die Planung von terroristischen Attentaten oder die Bildung einer bewaffneten Vereinigung. Der Zeuge Konstantin Gordeev, Führer der NBP in Krasnojarsk, sorgte mit seiner Aussage für große Erheiterung vor Gericht: Limonovs Einberufungsversuche zum „Partisanenkrieg" in Kasachstan hätten die Parteimitglieder vergrault und er habe deswegen angeboten, stattdessen „Zarnica"[466] in der Taiga zu spielen, um die versoffenen Kameraden auf Trab zu bringen.[467] Wie weit Gordeev mit dem Vorschlag zum Pionierlagerkriegsspiel von dem entfernt war, was im Altaj vonstattengegangen wäre, kann vielleicht nicht einmal Limonov selbst sagen. Staatsanwalt Verbin – bei ihm, so kann man in der *Limonka* lesen, sei alles auf Rhetorik („krasnorečie") und russischer Literatur aufgebaut – formulierte während des Prozesses: „Wenn ein Gewehr im ersten Akt auftaucht, schießt es im vierten."[468] Das Genre „Lebensroman" gehorcht oft nicht der klassischen Dramaturgie.

3.6.3 Vom „Zweiten Russland" zum „Anderen Russland"

Wie schon angedeutet, erscheint die „Theorie des Zweiten Russland" als Musterbeispiel zwischen Ästhetisierung von Politik und Ästhetizismus. Schon der Titel der Informationsbroschüre, welche die „Theorie des Anderen Russland" enthielt, gab vor Gericht Anlass für den oben bereits dargestellten Streit um den Realitätsstatus von rhetorischen Figuren. Was macht das „Geheimbulletin" („zakrytyj bjulleten'") eigentlich so schrecklich geheim? Der FSB konnte ein Gespräch Aksenovs mit einem unbekannten „Jura" aufnehmen, in dem jener tatsächlich recht geheimnistuerisch den klandestinen Charakter des Texts hervorhebt.[469] Dem stand allerdings die Aussage der Verteidigung entgegen, die Broschüre sei aus für die *Limonka* bestimmtem Material zusammenge-

466 Ein Spiel, das häufig zur militärischen Früherziehung bei den Pionieren praktiziert wurde. Ziel ist, die Flagge der gegnerischen Mannschaft einzunehmen; der Gegenspieler wird *getötet*, indem man ihm die dafür vorgesehenen Achselklappen abreißt (wie im nordamerikanischen Flag-Football).

467 Vgl. Saratovskij oblastnoj sud 2003a, 26. – Vgl. Voronkov 2003.

468 Časovoj Ciferblat 2003, 2: „Если ружье появляется в первом акте, то в четвертом оно выстрелит".

469 Aksenov erklärte dieses Gespräch damit, dass Jura Sanitäter war und er ihn für den winterlichen Aufenthalt in der abgeschiedenen Bergregion für die medizinische Versorgung anwerben wollte (Vgl. Saratovskij oblastnoj sud 2003a, 16 und 36).

https://doi.org/10.7788/9783412508364

stellt worden, und mehr noch der Nachweis, dass die Broschüre, wie jedes Exemplar der *Limonka,* zur Kontrolle an das Ministerium für Printmedien (Minpečat') ging und (im Unterschied zu anderen Materialien der *Limonka*) keine Verwarnung durch das Ministerium zur Folge hatte.[470] In seinem Buch *Drugaja Rossija (Ein anderes Russland)* erklärt Limonov, „Zweites Russland“ sei eine verspätete Einsendung zum „Wettbewerb der Revolutionsprojekte“ („Konkurs proektov revoljucij“) und wie alle anderen auch nicht unterschrieben gewesen.[471] Die Frage der Autorschaft war ein wichtiger Punkt im Prozess. Die Anklage schrieb die Autorschaft Limonov zu, dieser sie im Gegenzug dem FSB.[472] Im Laufe des Prozesses bekannte sich der lettische Nationalbolschewik Vladimir Il'ič Linderman (Pseudonym: „Abel'“) zur Autorschaft und schwächte damit die Anklage gemäß §280 deutlich.[473]

Der „Wettbewerb der Revolutionsprojekte“ wurde in der *Limonka* Nr. 79 von niemand anderem als Dmitrij Pimenov, dem post-/konzeptualistischen Kult-Autor aus dem RADEK-Kreis, eröffnet. Pimenov erreichte seine größte Popularität mit dem Roman *Mut' revoljucii* (*Nebel der Revolution,* 1999), von dem bereits 1993 ein Auszug aus dem Kapitel „Sumasšedšij razvedčik“ („Der verrückte Geheimagent“) in der *Limonka* Nr. 98 veröffentlicht worden war. Die Idee dieses Texts besteht darin, dass der Protagonist zur Geheimwaffe eines Geheimdienstes wird, der ihm keine Aufgabe und kein Ziel zuteilt, woraufhin er den Kreislauf der auf strategischer Rationalität beruhenden Projektionen der *secret intelligence* zu durchbrechen vermag.[474] Pimenov verfasst die Präambel der Kolumne in dem für ihn typischen Stil:

> Ich bin persönlich davon überzeugt, dass die Revolution eine glückliche unvermeidliche Realität ist.
> Die Astrologen betonen, dass jetzt (mit all diesen Uranusen und Neptuns) so eine Zeit gekommen ist, in der
> die Revolutionäre dutzendweise geboren werden.
> Es wird ein Wettbewerb der Revolutionsprojekte ausgerufen.

470 Vgl. ebd., 19.

471 Vgl. Limonov 2003a, 256. Dass der Wettbewerb den Entstehungszusammenhang des Artikels bildete, erscheint nicht ganz nachprüfbar. Formal ist der Artikel nicht ganz angepasst: zu lang und etwas zu sachlich. In Gefängnishaft getätigt, könnte es sich hier um eine Schutzbehauptung handeln; indes beurteilt Limonov später das Projekt als sehr anregend und spinnt es weiter fort. Was die Behauptung anbelangt, dass die Einsendungen für den Wettbewerb nicht unterzeichnet waren, so sind in Wahrheit manchmal Autorennamen genannt, die echt sein dürften; andere erscheinen unter einem Pseudonym.

472 Vgl. Limonov 2002a, 40.

473 Vgl. Bykov 2003.

474 Vgl. Horn 2007, 126–155.

https://doi.org/10.7788/9783412508364

> Die Parole: Hass; Kennwort: Wahnsinn.
> […] **Aufgepasst!!!** Der Intellekt ist nicht mehr als der verkomplizierte Scharfsinn eines Straßenverkäufers! Fürchtet weder die eigene, noch die fremde Dummheit!
>
> Я лично уверен, что Революция-это счастливая неизбежность Реальности.
> Астрологи утверждают, что сейчас наступило такое время (всякие там Ураны, Нептуны), что Революционеры будут рождаться пачками.
> Объявляется спор-конкурс проектов Революции.
> Пароль - ненависть, отзыв - безумие.
> […] **Внимание!!!** Интеллект-это не более чем усложненная смекалка рыночного торговца! Не бойтесь тупости ни своей, ни чужой.[475]

Pimenovs beispielgebendes Projekt geht davon aus, dass die große „Stabilität der globalen Konstruktion"[476] nur eine scheinbare ist. Russland stelle die „Eier der Erdkugel",[477] und der Kreml, das Verteidigungsministerium, die Botschaften Amerikas, Deutschlands und des Iran stellten besondere Schmerzpunkte dar. Ein synchroner, unerwarteter, terroristischer Angriff auf all diese würde die Gesellschaft schlagartig destabilisieren. Weiter würde man den Umständen entsprechend handeln – wie im Alkoholismus:

„[D]er Mensch trinkt das erste Stamperl, das zweite wird vom ersten getrunken".[478] Zwei weitere Textbeispiele ähnlicher Machart, von (vermeintlich) anderen Autoren, schlagen Verbreitung von Panik durch Schädlinge (Schaben, Ratten usw.) bzw. die Uniformierung der Staatsbeamten in Clown-Kostümen vor, um den Charakter der Staatsmacht zu reformieren.[479]

Nicht weniger surrealistisch fallen die *Proekty revoljucij iz kollekcii Dmitrija Pimenova (Revolutionsprojekte aus der Kollektion Dmitrij Pimenovs)* von „Vitol'd Pantoffelmann/ Pseudonym" („Vitol'd Tapočkin/psevdonim")[480] in der *Limonka* Nr. 80 aus. In der *Limonka* Nr. 83 schlägt Limonov selbst dann einen ganz anderen Ton an. Sein „Scenarii vooružennogo vosstanija" (Szenario eines bewaffneten Aufstands) hat den Charakter eines unter Umständen einer realen Nostalgie über Sowjetglanz und -größe entstammen-

---

475 Pimenov 1997a, 3. Dass „nicht die eigene, nicht die fremde Dummheit" zu fürchten sei, so zitierte Limonovs Verteidiger Sergej Beljak vor Gericht (Casovoj Ciferblat 2003). Pimenov, so der Anwalt, habe dabei jedoch an Leser gedacht, nicht an die Ermittler. Beljak kennt also den Wettbewerb. In den Gerichtsdokumenten wird der Wettbewerb indes nicht erwähnt.

476 Pimenov 1997a: „Стабильность глобальной конструкции".

477 Ebd.: „яйца земного шара".

478 Ebd.: „[…] человек пьет первую рюмку, вторую пьет первая."

479 Vgl. Bazanov 1997 u. Rebunov 1997.

480 Pimenov 1997b.

den Drehbuchs für einen phantastischen Politthriller. Radikale Jugendorganisationen veranstalten im Rahmen der Saison „Sevastopol' – russkij kurort“ ein Festival russischen Rocks in Sevastopol' und mischen sich unter die jungen russischen Urlauber. Als eine Rockband anfängt, alte stalinistische Lieder zu vertonen, kocht die Menge im Stadion. Die Sicherheitskräfte greifen ein. Durch das Intervenieren von Mitgliedern der ukrainischen Spezialeinheit „Berkut“ („Steinadler“), hervorgerufen durch leicht bewaffnete NBP-Aktivisten, wird die Gewalt weiter geschürt. Durch ein Wechselbad von militärischen Provokationsakten und von strategischer Fehlinformation der Massenmedien sowie, letztendlich, mittels der Bewaffnung der russischen Jugendlichen aus Beständen der Schwarzmeerflotte werden die Konflikte in einen Befreiungskrieg der russischen Bevölkerung auf der Krim überführt, welcher Moskau zwingt, auf Seiten der Aufständischen einzugreifen. Die Krim wird zum Brückenkopf für die Radikalen auf ihrem Weg zur Macht. Erwähnenswert an diesem Aufstandsszenario ist auch, dass Limonov das Argument der „Theorie des Zweiten Russland“ antizipiert, demnach der bewaffnete Aufstand nur außerhalb der Grenzen der RF beginnen könne, wobei Kasachstan allerdings wegen seiner peripheren Lage nicht in Frage käme.[481] Dass diese literarische „Zerstörungsmaschine“ Limonov eine Verwarnung vom Minpečat' einbrachte[482], entbehrt dabei von heute aus gesehen nicht einer bitteren Ironie. Gut zehn Jahre später wird sich die Regierung Putin selbst klandestiner – wenn auch leicht durchschauberer – Techniken bedienen, um die militärischen Interventionen auf Seiten der russischen Aufständischen in der Ukraine möglichst weit gegen internationale Kritik zu immunisieren. Der ethnisch-russische Aufstand in der Ukraine vollzieht sich nicht unter den von Limonov erwünschten anarchisch-revolutionären Vorzeichen, sondern staatlich gelenkt. Keine nationalistischen Untergrundbewegungen haben Putin den Schneid abkaufen können, und so bleibt Limonov im Ukraine-Konflikt auch nicht mehr, als einen ungehemmten militärischen Anschluss der Westukraine an Russland zu fordern, also die gefährliche Radikalisierung der in gewisser Weise eigentlich doch sehr erfolgreichen Expansions- und Destabilisierungspolitik Putins.[483]

Der äußerst gewalttätige Charakter des Ukraine-Projekts Limonovs wird in der *Limonka* Nr. 84 konterkariert durch die von der Aktivistin Katerina Izmajlova eingereichten Projekte, welche davon ausgehen, dass das russische Volk eine zitternde „geleeartige

481 Limonov 1998a, 1 f.

482 Limonov 2003a, 251.

483 Vgl. Limonov 2015. – Vgl. Schmid 2015a, 139. Vgl. hierzu auch die Kritik eines ehemaligen NBP-Weggefährten Limonovs (Lapšin 2014) an der Haltung der „linkspatriotischen“ Opposition in der Ukraine-Frage, nach der diese die revolutionäre Gesinnung und die der Volkssouveränität postsowjetischem Revanchismus geopfert hätte.

Masse“ ist („železobraznuju massu“)[484]. Von einer revolutionären Situation könne nicht die Rede sein, auf Kampfhandlungen müsse das russische Volk erst vorbereitet werden. Dies machen sich die drei Projekte Izmaijlovas zur Aufgabe durch folgende Anregungen: Emanzipation der nicht normativen Lexik *(mat)*, Freisetzung künstlerischer Kreativität – indem alle auf die Straße gehen und zeigen, was sie können – und schließlich auch sexuelle Befreiung, für die in großem Maßstab Sexualpartner durch Losverfahren bestimmt werden sollten. Dieses für die *Limonka* eher untypische Plädoyer für ein Vorspiel, um das Volk in Stimmung für den revolutionären Gewaltakt zu bringen, kommt im nächsten Revolutionsprojekt der Wolfsgruppe aus Tambov[485] – so unterzeichnen die verantwortlichen Autoren – gar nicht vor. Dieses *Rein konzeptuelle Revolutionsprojekt (Sugubo konceptual'nyj proekt Revoljucii)* überrascht mit der Idee, dass der russische Braindrain seine gute Seite hatte: den Aufbau eines weltweiten Netzwerks, welches nun der „Krake, deren Arme alle Kräfte aus Russland saugen“[486] den außerhalb Russlands befindlichen Kopf abschlagen könne. Dieser antisemitisch gestimmte Text – darauf weist die Bezeichnung des Feinds als „Mondialismus“ hin – ist offensichtlich weit mehr als von Limonov durch den Konspirologen Aleksandr Dugin bestimmt, der zu dieser Zeit, Anfang 1998, ja noch als Hausphilosoph der NBP figurierte, bevor er im Frühjahr ging (2005). Das Projekt liest sich daher auch wie ein Klappentext zu einem Roman von Aleksandr Prochanov, der sich gleichfalls häufig von Dugin inspirieren ließ.

Resümierend muss man den dargestellten Texten große stilistische Vielfalt zubilligen. Die Texte Pimenovs muten als eine Art neodadaistisches Trittbrettfahren eines im Endeffekt auf künstlerische Autonomie ausgerichteten post-/konzeptualistischen Akteurs bzw. Autors an. Revolutionär sind seine Texte nur formal, in sublimierter Weise; in Bezug gesetzt zum brachialen Radikalismus, zu dem Limonov mit seinem Projekt anstiftete, erzielen sie unerwartet satirische Wirkung. Die anderen dargestellten Texte funktionieren teils eher narrativ, teils eher argumentativ, wobei es Limonov im Kontrast zu den Tambover Wölfen, die wahllos sadistische Wunschphantasien anhäufen, gelingt, das große weltgeschichtliche Ereignis – den als kleines konspiratives Sujet losgetretenen Kriegseintritt Russlands gegen die Ukraine – zumindest literarisch wirkungsvoll, unter Wahrung der Einheit von Zeit, Ort und Handlung zu gestalten. Die Projekte sind phantasievoll (keineswegs im *lieben* Sinne), und gerade ihre Unwahrscheinlichkeit wird in der behandelten Kolumne zur Voraussetzung für die Propagierung ihrer Reali-

484 Izmajlova 1998.
485 Vermutlich ist dieses Pseudonym spielerisch der Redewendung „тамбовский волк тебе товарищ“ („Der Tambower Wolf ist Dir ein Kamerad“) entlehnt, die bedeutet, dass jemand seinen Gesprächspartner eben nicht als loyalen Kameraden einschätzt.
486 Gruppa Tambovskich Volkov 1998: „[…] чьи щупальца высасывают из России все соки.“

sierbarkeit. Ein Revolutionsprojekt von 1998, mit „A.B.C." unterschrieben, findet die Kolumne gut, weil sie dazu anleite zu denken, wie die Revolution praktisch realisierbar sei. Dementsprechend ruft der Beitrag dazu auf, Rücksicht auf die Volksmeinung zu nehmen und lieber Ausländer, vorzugsweise Amerikaner, physisch zu attackieren als Polizisten (was nichts bringe, sie seien ja eh nur Polizisten), was in der Rubrik konkrete Handlungsanweisungen schon ein kleines, wenn auch dämmeriges Glanzlicht unter den Einsendungen aufleuchten lässt. Unter diesen erscheint „Vtoraja Rossija" als eher sachlicher Text, der allerdings mit seinem oben schon angedeuteten literarischen Schluss, gemäß dem das zweite, „asiatische" Russland den „wilden" Goldenen Horden gleich das erste, interne Russland der Beamten annektieren könnte, einen weiten „eurasistischen", eigentlich aber auch *orientalistischen* Imaginationsraum öffnet.

In diesen Imaginationsraum dringt Limonov mit seinem im Gefängnis geschriebenen Buch *Drugaja Rossija* tiefer ein. Wahrscheinlich lässt sich dieses Werk auf seine Ankündigung zurückführen, er würde seine Version von *Mein Kampf* schreiben.[487] Das an seine Parteikameraden gerichtete und in Lektionen eingeteilte Buch ist eines der wildesten Limonovs. Der in seiner beengten Zelle sitzende „Führer" berauscht sich an der Lektüre über orgiastische, millenaristische Gemeinschaften vergangener Jahrhunderte (Lektion 10) und imaginiert eine heroische, nomadische Zukunft. Sie ist durch und für die Jugend zu schaffen, die den Arbeiter als das nun eigentliche revolutionäre Subjekt ablösen soll (Lektion 9). Von Čechov, Puškin, Dostoevskij und Tolstoj, dem ganzen „Leichengift des 19. Jahrhunderts" („Trupnyj jad XIX veka"), sollen die Jugendlichen verschont bleiben (Lektion 7). Stattdessen lernen sie, wie man Granatenwerfer bedient, aus Hubschraubern springt und leckeres Schaschlik zubereitet.[488] Die Familie wird als Modell nicht länger gefördert, das „sexuelle Wohlbefinden" („seksual'naja komfortnost'") wird zum wichtigsten Kriterium des Zusammenlebens und die Sexualität zur Kernsphäre der Revolution (Lektion 15). Da Abtreibung verboten sein wird, gebärt die Frau zwischen 25 und 35 Jahren 10 Kinder, die sie an die Gemeinschaft abgibt. Die Männer delektieren sich währenddessen eher am Kriegshandwerk. Er habe, so Limonov, bei seinen Aufenthalten in den Krisenregionen der 1990er Jahre verstanden, dass der Krieg nicht die Sünde der Menschheit sei, kein entwicklungsgeschichtliches Relikt, sondern als der „fighting instict" eine große Macht, mit der ein Teil der männlichen Bevölkerung jedes Volks ausgestattet sei. Deutlich zeigt sich hier Limonovs Neigung zur faschistoiden Ästhetisierung des Kriegs, zur „hemmungslose[n] Übertragung des

487 Vgl. Sigida 2001. Genau genommen hat Limonov seine Version von „Mein Kampf" eher auf zwei Bücher aufgespalten, auf die Erzählung seiner politischen Biographie (Limonov 2002d: *Moja političeskaja Biografija*) sowie auf die weltanschauliche Vorlesung *Drugaja Rossija.*

488 Vgl. Limonov 2003a, 8 f.

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

L'Art pour L'Art auf den Krieg", wie Benjamin es ausgedrückt hat.[489] Doch erscheint ein Vergleich von Limonovs Schreiben über Krieg mit der Kriegerliteratur, über die Benjamin schrieb, an dieser Stelle nicht völlig passend. Es ist kaum denkbar, *Drugaja Rossija* lediglich als ernst gemeintes Weltanschauungstraktat zu lesen, was heißt: nicht auch als eine radikale, maximal polarisierende Positionierung (im Sinne der Poetik der Verärgerung).[490] Der *stëb*-Ton ist jedenfalls überdeutlich vernehmbar. Es ist fast so, als

489 Benjamin 1980, 240. – Vgl. für eine Analyse der Ästhetisierung des Kriegs (und was dieser entgegensteht) bei Limonov dessen *SMRT* (2008c), sein Memoirenbuch über die Jugoslawienkriege (hier behandelt in Kap. 3.9.).

490 Čancev hingegen hält Limonovs prophetische Vision eines ganz anderen Russlands in *Drugaja Rossija* und *Eresi* für pseudowissenschaftlich und „völlig ernstgemeint" (2009, 136: „predel'no ser'ezno") im Unterschied zur eventuell etwas Selbstironie aufweisenden Utopie des „Lands der Granaten" aus einem Roman von Yukio Mishima, mit dem der Japanologe das „andere Russland" vergleicht. Er schränkt jedoch ein, dass die eine wie die andere Zukunftsvision dermaßen „utopisch und unrealistisch" ist (ebd., 157: „nastol'ko utopičnyj i nereal'nyj"), dass ihre Verfasser wohl kaum an ihre Realisierung glauben dürften. Auf der Plattform des Internet-Versands *ozon.ru* bewerten *Drugaja Rossija* – wegen der geringen Zahl nicht sehr aussagekräftig – 6 Leser positiv, nur 1 Leser negativ. User Anton Kulešov (15.03.2003) ist begeistert: „[…] das Wichtigste ist die THEORIE des ERBAUENS eines Anderen Russlands, eines Russlands ohne Überwacher und Zyniker, eines Russlands ohne Polizeiwillkür, eines freien, starken, unabhängigen Russlands, auf das alle stolz sein werden." („[…] главная ТЕОРИЯ СОЗДАНИЯ Другой России, России без вертухаев и чинуш, России без ментовского беспредела, России свободной, сильной, независимой. России, которой будут все гордиться…"). Antonij (04.08.2004) schreibt: „Ein schrecklich wahrhaftiger Blick auf die bestehende Wirklichkeit. Das Buch zerstreut die Illusionen, die dem Individuum wie den Massen von den Massenmedien eingetrichtert werden. Die Idee eines neuen Russlands ist großartig, vollkommen unrealistisch, denn die dunklen Kräfte sind zu stark – der Verkauf des Buchs ist schon verboten!!!" („Страшно правдивый взгляд на существующую действительность. Книга рассеивает иллюзии, внушенные индивиду вкупе с массами через СМИ. Идея новой России великолепна, совершенно нереальна, т.к. темные силы слишком сильны - книга уже запрещена к продаже!!!"), vgl. Ozon.ru 2003f: http://www.ozon.ru/context/detail/id/1417694/#tab_comments, letzter Zugriff: 27.01.2014.

Auf der Seite zu Limonov im großen Internet-Literaturforums *Librusek* findet man lediglich eine Handvoll Rezensionen zu *Eresi*. Die Kommentare sind insgesamt sehr aggressiv und die Bewertungen des Buchs schwanken zwischen „schlecht" (plocho) und „unlesbar" („nečitaemo"). Ein Leser (Petr 1980, 27.10.2010) schlägt vor, dass die Gefängnishaft und synthetische Drogen sich schlecht auf den Geisteszustand Limonovs ausgewirkt haben könnten. Der Leser levy (19.02.2010), der mit einer vordergründig guten Bewertung heraussticht, hat sichtlich Freude an der Diskussion: „Das Buch ist echt o.k. … wenn man sich's überlegt, ganz im Geiste von Ėduard Venjaminovič! Er ist ein außergewöhnlicher Mensch, gelinde gesagt, deswegen sind auch diese durchgeknallten Theorien in seinen Ausführungen durchaus organisch. All das ist eine Frage des Glaubens! Und warum soll man den Verfassern der Bibel mehr Glauben schenken, als diesem halbprominenten Ingenieur aus der tiefen Provinz…/ Ich würde die Lektüre Leuten ohne Komplexe und Neigungen zur Reflexion empfehlen)))/ Bewertung: gut" „Нормальная книга…если вдуматься,вполне в духе Эдуарда Вениаминовича!Он Человек неординарный, как минимум,поэтому и теории все эти безба-

wolle er dem Staat signalisieren, dass *er* – wenn er schon hinter Gittern ist – ein noch radikaleres Zweites Russland schreiben kann, als das was ihm zu Last gelegt werden sollte.

3.7 Rituale III – Schreiben aus dem/ über das Gefängnis

3.7.1 Limonka ins Gefängnis

In seinem Nachwort zur Sammlung von Gefängnisprosa, *Limonka v tjur'mu (Limonka ins Gefängnis),* berichtet Prilepin, dass, während manche Ästheten die NBP immer noch als Kunstprojekt wahrnähmen, NBP-Aktivisten insgesamt bereits 170 Jahre im Gefängnis abgesessen hätten.[491] Bei vielen der Gefangenen handelte es sich dabei zweifelsfrei um Politische. Bei anderen ist diese Kennzeichnung jedoch zweifelhaft. Ruslan Chubaev wurde 2006 als Regionalleiter der NBP in Murmansk sehr wahrscheinlich Opfer einer fabrizierten Anklage wegen Drogenbesitzes und zu viereinhalb Jahren Strafkolonie verurteilt; seine erneute Verurteilung wegen Aufrufes zu Massenunruhen (§212 UK RF) und Gewaltanwendung gegen einen Polizeibeamten (§318 UK RF), im Zusammenhang mit den Unruhen auf dem Manegeplatz am 11. Dezember 2010, könnte juristisch gleichfalls in Frage gestellt werden. Allerdings kam es am Rande dieser Kundgebung wegen der Freilassung eines Mannes, der Tatverdächtiger des Mordes an einem Fan des Fußballklubs Spartak gewesen war, zu fremdenfeindlichen Übergriffen, was Chubaev in keinem guten Licht erscheinen lässt. Beileibe nicht alle der in *Limonka v tjur'mu* vertretenen Autoren sind die „Freiheitshelden“, zu denen sie von der Partei stilisiert werden. Mit einigem Recht könnten dies allerdings die Autoren im Band für sich reklamieren, die hohe Haftstrafen für die hier schon erwähnten friedlichen Besetzungen verbüßten: der Administration des Präsidenten (Marina Kurasova, geb. 1975; Natal'ja Černova, geb. 1980; Vladimir Tjurin, geb. 1984) und des Gesundheitsministeriums (Kirill Klenov, geb. 1985). Auch bei den im Zuge eines antikapitalistischen, zur Durchbrechung einer Polizeikette führenden Aufmarsches auf dem Triumfal'naja-Platz am 15. September 2003 festgesetzten Demonstranten (Evgenij Nikolaev, geb. 1976; Aleksej Golubovič,

---

шенные в его изложении вполне органичны.Все есть вопрос веры! И почему сочинителям библии должно быть больше веры, чем тому полуизвестному инженеру из глубинки…./ Советовал бы к прочтению людям без комплексов и рефлексий)))/ Оценка: хорошо“ (http://lib.rus.ec/a/7279; letzter Zugriff: 27.02.2017; Orthographie beibehalten).
Ich meine, dass große Verärgerung wie übermäßiger Enthusiasmus Teil eines unterhaltsamen Spiels sind, das die Rezeption solcher Werke Limonovs darstellt. In diesem wird Realitätssinn und Vernunft aus-, emotionale Proteststimmung eingeschaltet.

491 Prilepin 2012b, 399.

geb. 1974) ist denkbar, dass die Verhaftungen auf Falschaussagen von Beamten beruhten bzw. das Strafmaß (jeweils 3 Jahre Freiheitsentzug) übermäßig hoch angesetzt wurde.[492]

Der Großteil der im Sammelband vertretenen Texte, – hauptsächlich dokumentarische Prosa, aber auch etwas fiktionale Prosa und Lyrik – wurde erst ab 2004, dem Jahr des Erscheinens von Limonovs autobiographischem Gefängnisbuch *Po tjur'mam (Durch die Gefängnisse),* veröffentlicht oder war vor der Aufnahme in *Limonka v tjur'mu* nicht publiziert worden. Von daher würde es auch Sinn machen, das einflussreiche Werk Limonovs zuerst zu behandeln. Ich beginne hier indes mit einer summarischen Betrachtung der Texte der Aktivisten im Sammelband und schreite dann zu Limonovs Buch voran: dem zweifellos ästhetisch herausragenden Beispiel von Gefängnisliteratur im Umkreis der NBP.

Sigrid Weigel hat in einer frühen, politisch bemerkenswert engagierten Untersuchung preußischer Gefängnisliteratur Fragen formuliert, die die folgende Analyse inspirierten. Grundsätzlich ging es Weigel um den Problemkomplex, wie der Autor als Gefangener, d.h. als Objekt des Strafvollzugs, sich im Schreiben als Subjekt konstituiert. Weigels Untersuchung *Noch im Kerker frei* deutet schon im Titel ihr von Foucault inspiriertes Interesse an: inwiefern die Subjekte in ihrer literarischen Selbstkonstituierung die durch die Dispositive des Strafens aufgezwungenen Muster zu überwinden und Widerstand zu leisten vermögen. Entscheidend ist dabei, ob die Strafe eine Einsicht in die Schuld herstellt oder das Schreiben vielmehr einem Unrechtsbewusstsein des Autors Ausdruck verleiht. Wird im Schreiben ein Innenleben ausgebildet, das als Freiheitsraum der äußeren Unfreiheit entgegengestellt wird? Wird die objektive Unfreiheit des eingesperrten Autors relativiert durch die metaphorische Ausweitung des Gefängniserlebnisses zur existenziellen Erfahrung in der Gesellschaft, die er zu ändern trachtet? Und wie – was in engem Zusammenhang mit eben dieser Frage steht – konzipiert der politische Gefangene sich und sein Martyrium im Verhältnis zur Bestrafung des einfachen sozialen Verbrechers?[493] Greift der politische Gefangene etwa auf seine Erfahrungen mit der einfachen Delinquenz zurück, um diese zu politisieren?[494] Schreiben im Erfahrungshorizont des

492 Der Fall des einsitzenden ehemaligen Leiters der Petersburger Ortsgruppe der NBP erscheint besonders kompliziert (vgl. Sokolov 2006a, 143, Fn. 9). Er wurde der Mittäterschaft an schwerer Körperverletzung, begangen an einem vietnamesischen Studenten, schuldig befunden. Wahrscheinlich jedoch verschlief er die Ereignisse, erschien also nicht am Tatort (vgl. Limonov 2010b, 153 ff.). Ein Tatvorsatz scheint jedoch belegt, was den in die Sammlung *Limonka v tjur'mu* (2012) aufgenommenen Text jenes „Freiheitskämpfers" sehr deplatziert wirken lässt.

493 Vgl. Weigel 1982, 32 und 37.

494 Weigel stellt diese Fragen für einen bestimmten Zeitrahmen, in der sich der Strafvollzug entwickelte und humanisiert wurde. Von einer derartigen historischen Vertiefung der Analyse muss hier abgesehen werden. Allerdings können mithilfe der im Sommer 2016 vorgelegten Dissertation Anne Kriers *Reisen als Verfahren: Subjektentwürfe und epistemische Prozesse in der russischen Verbannungs- und La-*

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

Gefängnisses bewegt sich zwischen fast körperlicher Erkenntnis der Gewaltverhältnisse und der Hervortreibung politischer Mythen.

Vorausschicken lässt sich, dass es in *Limonka v tjur'mu* keine religiösen Bekehrungserlebnisse gibt. Ob dies auf das Auswahlprinzip des Sammelbands zurückzuführen ist, ist mir nicht bekannt. Jedenfalls finden wir weder Erweckungserlebnisse noch Formen der Besinnung auf religiöses Innenleben, was beides die Bedeutung der politischen Aufgaben der Revolutionäre schmälern hätte können. Was sich findet, ist ein kleiner Ausschnitt aus einer zuvor bereits in dem Sammelband *Pokolenie „Limonka"* (Generation „Limonki"; 2005) abgedruckten autobiographischen (oder zumindest autobiographisch inspirierten) Gefängniserzählung eines etwas älteren *Limonka*-Autors. Ėduard Syrnikov (bürgerlicher Name: Dmitrij Chetercheev; geb. 1969) begründete sein Bekenntnis zur Revolution in einer Art Imitatio Christi unter Betonung der kriegerischen Aspekte des Heilands.[495] In der ersten Fassung der Erzählung *Krik monacha* (*Der Schrei des Mönchs*; 2005), verschafft ein inhaftierter Mönch, indem er eine Ostermesse hält, seinen Mitgefangenen ein gemeinschaftliches spirituelles Erlebnis, bevor ihn seine Lebensgeister verlassen. Unter den Kurzbiographien am Ende von *Limonka ins Gefängnis* ist Syrnikovs ausgespart, wahrscheinlich, weil dessen Gefängnisstrafen weiter zurückliegen und er sie für Kapitalverbrechen abbüßte. Die religiöse Transzendenzebene von „Krik monacha" fehlt in dem erwähnten kurzen, mit *Monach* (*Der Mönch*; 2012) betitelten Fragment. Sie hätte sich im Umfeld von *Limonka ins Gefängnis* auch ungewöhnlich ausgenommen, wo sich von Religion ansonsten nicht einmal eine Spur findet. Alle Autoren des Bandes sind sozusagen völlig weltliche Revolutionäre.

Dass sie ihre Bestrafung durch den Staat als objektives Unrecht ansehen, wird vorausgesetzt, d.h. wird gar nicht explizit thematisiert. Der lettische Aktivist Rajmond Krumgold gesteht als einziger, dass er in U-Haft einmal kurz die Richtigkeit seiner Weltanschauung überdacht habe. Mit einem umfassenden Geständnis könne er seinen jüngeren Mitinhaftierten helfen und würde zudem – so wird ihm nämlich versprochen – sofort auf freien Fuß gesetzt. Letztlich aber kann er sich keine Alternative zu seinem revolutionären Konfrontationskurs vorstellen und lässt sich auf keine Deals mit

---

gerliteratur des 18.–20. Jahrhunderts punktuell Prätexte benannt werden. Krier interessiert sich dabei u.a. gleichfalls für die oben zusammengefasste Frage Weigels nach der Transzendenz der Gefangenschaft im Schreiben (2016, 27 ff.), ihre Arbeit erhält aber eine charakteristische Wendung in der Konzentration auf die Literatur der katorga, der im (zaristischen) Russland auf Grund seiner geographischen Weite sehr verbreiteten Verbannungsstrafe. Vor allem die Dekabristen, so zeigt Krier, können noch eine „Folie freier Bewegtheit […] der dunkl[en] Statik der Verbannungs- bzw- Hafterfahrung" entgegensetzen (ebd., 229). Dieser Aspekt aber spielt in den hier betrachteten Gefängnis- und Lagertexten kaum eine Rolle.

495 Vgl. Syrnikov 2003, 4.

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

den Ermittlungsbehörden ein.[496] Dem Aktivisten Vladimir Tjurin wiederum bietet man ohne Erfolg an, sich zu entlasten, indem er sich gegen Limonov und die Parteiführung wende. Diese Geschichte einer von wenigen ideologischen Köpfen verführten Jugend kolportiere fälschlicherweise auch die Presse.[497]

Ein Widerspruch, manchmal aber auch eine grundsätzlich produktive Spannung entsteht zwischen der Veranschaulichung der unmenschlichen Haftbedingungen – dem „Wahrsprechen" über die Rechtlosigkeit des Menschen im russischen Staat sozusagen[498] – und der Entgegensetzung eines widerständigen, reich ausgebildeten Innenlebens auf der Seite der Rechtlosen. Die Gefangenen berichten von einer krassen Überbelegung der Zellen, schlechten hygienischen und medizinischen Bedingungen und einer miserablen Ernährungssituation.[499] Die Gefangenen werden zusammengeschlagen, oder es werden andere Mitgefangene beauftragt, sie zu misshandeln oder zu missbrauchen.[500] Trotz oder gerade wegen der unmenschlichen Haftbedingungen findet sich bei vielen der Autoren die Behauptung, die Beteuerung, die Hafterfahrung habe sie selbst ihrer Sache, ihrer politischen Mission versichert. Oft fällt diese Aussage in Texten didaktischen Charakters, die darstellen, wie man sich am besten verhält, wenn man ins Gefängnis gerät, das „eine gute Schule des Lebens" („chorošaja škola žizni")[501] sei. Sergej Solovej, der Anführer der Besetzer des Glockenturms in Riga, gibt seinen Kameraden in der Freiheit Folgendes auf den Weg:

> Bedenkt, dass „Freiheitsentzug" lediglich ein Wort aus dem Gerichtsurteil darstellt. Der Mensch wird frei geboren und, wenn in seinem Bewusstsein keine Gitter und Stahltüren sind, entzieht euch kein Gericht das, worüber ihr wirklich verfügt. „Der Geist atmet überall, wo er will."
>
> Помните, что «лишение свободы» не более чем два слова из приговора суда. Человек рождён свободным, и, если в сознании нет решёток и железных дверей, ни один суд не лишит вас того, что у вас действительно есть. «Дух дышит, где хочет».[502]

496 Vgl. Krumgold 2012, 96.

497 Vgl. Tjurin 2012, 333 f.

498 Vgl. auch Schmid, der die Aktualisierung der Tradition der „Parrhesie" in der gegenwärtigen Gefängnisliteratur konstatiert (2015a, 76). Der foucaultsche Begriff der Parrhesia wird in dieser Arbeit im dritten Teil – allerdings mittels der philosophischen Thesen Gerald Raunigs – theoretisch produktiv gemacht werden.

499 Vgl. Grebnev 2012, 225f. – Golubovič 2012, 106. Der von Golubovič im Untersuchungsgefängnis Butyrka notierte Rekord: 102 Gefangene auf 70 Quadratmetern.

500 Vgl. Garkovenko 2012, 345. – Klenov 2012, 388 und 394. – Gromov 2012, 191. – Petrenko 2012, 45 f.

501 Fomčenkov 2012, 38.

502 Solovej 2012a, 28.

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

Eine Relativierung des Eingesperrtseins in entgegengesetzte Richtung ist die metaphorische Ausweitung des Eingesperrtseins zu einer für die russische Gesellschaft paradigmatischen Erfahrung. Gromov zitiert Verse des sowjetischen (später israelischen) Dichters Igor' Guberman, denen zufolge Russland sich in ein Gefängnis verwandelt habe, in der jeder seines Bruders Überwacher oder gar Mörder (Kain) sei.[503] Gromov verabsolutiert so die eigene Erfahrung im Horizont eines politischen Freiheitskampfs, bei dem er in der Auseinandersetzung mit der Gefängnisverwaltung keinen Schritt von seinen Prinzipien abwich. Seine Geschichte ist die eines fortwährenden Ringens um Rechte. Gromov nimmt einen Hungerstreik in Kauf, um seine Bücher behalten zu dürfen, geht in Isolationshaft, weil er keine unbezahlte Arbeit leisten und keine Verpflichtungserklärung zur Bespitzelung anderer Gefangener unterschreiben möchte. Auch Chancen, die ihm einen größeren Raum innerhalb des Systems ermöglichen würden (eine Redakteursstelle bei der Gefängniszeitung) nimmt er nicht an, weil er ein maximal feindliches Verhältnis zu den Behörden des Strafvollzugs für strukturell begründet hält.[504] Der NBP-Mythologie Ausdruck gebend, setzt ein anderer Häftling, der „Held von Riga" Sergej Solovej, an das Ende seines Texts die Verse: „Russland ist das Land der Samurais,/Der Weg eines jeden Russen ist der Tod"[505]. Gromov ist vielleicht das beste Beispiel für eine derartige Märtyrerhaltung: für die Invertierung des Verhältnisses von Souverän und Untertan durch die *willentliche, symbolisches Kapital* erzeugende Reduktion auf das nackte Leben (Hungerstreik). Sein Text (mit knapp hundert Seiten der längste im Buch) ist auch von ethnologischem Interesse und ungewöhnlich spannend.[506] Gromov beschreibt etwa die Funktion, die der Gefangene Volodja erfüllt. „Vova-Petuch" („Wowa, der Hahn"), so der Spitzname des homosexuellen Häftlings, besucht gemäß eines Terminplans seine Mitgefangenen, um ihre sexuellen Bedürfnisse zu befriedigen.[507] Er lebt privilegiert, ist

503 Gromov 2012, 178. Eine ähnlich existenzialistisch ausgeweitete Verwendung der Verbannungs- und Gefängnismetapher zeigt Krier in dem Gedicht *Uznica vostoka (Die Gefangenen des Ostens)* des Dekabristen Aleksandr Odoevskij von 1829. Hier steht die sibirische Verbannung für die Exklusion Russlands vom westlichen, geschichtlichen Fortschritt zur Freiheit (Krier 2016, 79 f.).

504 Vgl. Gromov 2012, 195 f.

505 Solovej 2012, 28: „Россия страна Самураев,/ Путь каждого русского – Смерть." Es ist dies sicherlich auch eine Allusion auf die Selbstinszenierung als Samurai des japanischen Schriftstellers und nationalistischen Aktivisten Yukio Mishima, über dessen Vorbildfunktion für Limonov Čancev (2009) handelt. Die Losung „Da smert'!" (Ja Tod!) der NBP geht gleichfalls auf Mishima zurück (vgl. ebd., 87).

506 Es wäre an anderer Stelle zu fragen, inwiefern Gromov hier bewusst auf Prätexte ethnologischer Literatur über das Gefängnis zurückgreift. Für eine Interpretation des enthnologischen Blicks bei Sergej Maksimovs (1831–1901), allerdings auf die Verhältnisse der Verbannten in einem sibirischen Bergwerksdorf, vgl. Krier 2016, 129–141.

507 Gromov 2012, 189 ff.

mit einigem Komfort ausgestattet und wird gerade von seinen Kunden wie ein Aussätziger und Unberührbarer behandelt. „Vova-Petuch" ist in gewisser Weise das Gegenbild seines Autor-Revolutionärs, insofern er zwischen der staatlichen Institution und den Gefangenen ein geheimes, körperlich-sexuelles Band darstellt. Die Institution, die den Gefangenen die heterosexuelle Bedürfnisbefriedigung entzieht, straft die Insassen weiter durch eine vermeintlich widernatürliche, die viele Gefangene erniedrigt, aber der sie dennoch nicht entsagen können.

Nach Gromovs ist der interessanteste Beitrag von der Orenburger Künstlerin und Designerin Nata'lja Černova. Ihr Text heißt *Dembel'skij al'bom Natal'i Černovoj*. Mit dem Titel („Dembel'skij al'bom") nimmt sie auf die verbreitete Praxis von Wehrdienstleistenden Bezug, ihre Zeit in der Armee mit Texten und Bildern in einem Album zu dokumentieren. Černova schreibt offen über ihre Sehnsucht nach emotionalen (nicht unbedingt sexuellen) Erlebnissen mit Männern. Sie leiht ihr Album ihren Mithäftlingen, die ihr ihre Freundschaft in kleinen Grußadressen ausdrücken. Ihr Text ist auch Ausdruck weiblicher Solidarität; zugleich bekundet Černova, als politische Gefangene mit mehreren Gefängnisaufenthalten, ihre Einsamkeit, weil sie die mittlerweile mehrjährigen Haftstrafen allzeit mit an Unterwürfigkeit gewöhnten Menschen verbringen muss:

> Ja doch, ich bin dumm wie Brot und neige selbst ziemlich zur Schwermut, aber meine Tumbheit ist wenigstens geradlinig und meine Schwermut immer global. So dass mich das nicht davon abhält, mich zu den Übermenschen zu rechnen. Und an diesem Ort muss das alles Arroganz nähren.
>
> Да, я глупа как пробка и сама изрядно склонна к унынию, но моя тупость, по крайне мере, прямолинейна, а уныние всегда глобально. Так что это не мешает мне причислять себя к сверхчеловекам. И в данной местности всё это воспитывает высокомерие.[508]

Černova zeigt sich recht individualistisch; sie hat keine Vorbehalte, sich in der Theatergruppe oder als Anstaltskünstlerin Freiräume zu erkämpfen. Dementsprechend relativiert sie die Hafterfahrung, indem sie den prinzipiellen Unterschied zwischen hier und dort, drinnen und draußen darauf reduziert, dass es hier wie dort darum gehe, möglichst viele Wahlmöglichkeiten herauszuschlagen.[509] In der „Schlussfolgerung" ihres Texts („Zaključenie") stellt Černova fest, dass sie ihre drei Jahre abgesessen habe und diese zugegebenermaßen noch „schöner" sein hätten können („krasivee"), d.h. ein besseres,

508 Černova 2012, 257.
509 Vgl. ebd., 302.

abwechslungsreicheres und härteres Szenario hätten bieten können (etwa Isolationshaft), es sich aber nicht anders ergeben habe. Selbst eine Beteuerung, drei Jahre unschuldig gesessen zu haben, empfände sie als abgeschmackt und als Einschränkung ihrer Autonomie.[510] Černova legt in ihrem von stoischer Selbstsicherheit strotzendem Text somit die genaue Gegenstrategie zu Gromovs Heroismus an den Tag, der die Grenze drinnen/draußen gleichfalls relativiert, indem er *nicht* kooperiert und jede Möglichkeit, die sich ihm bietet – so auch Angebote des ihm gewogenen Gefängnisdirektors – als Ausdruck eines totalitären Herrschaftssystems sieht. Gromovs Wahrnehmung wird so durch die seiner Parteikameradin relativiert. Der Text Černovas bietet einen Einblick in eine höchst interessante, starke, individualistische Persönlichkeit. Es entsteht allerdings die Frage, ob ihr Text im Vergleich zu Gromovs, der sich in seiner kompromisslosen Haltung dem System gegenüber in gewisser Weise *depersonalisiert*, indem er dieses verabsolutiert, politisch wirksam ist. Gromov bietet der Staatsmacht eine nackte, glatte Oberfläche dar, an der keine Machttechniken zu greifen scheinen. Černova hingegen verleiht mit ihrem Widerstand und ihrer Authentizität der NBP eine gewisse Glaubwürdigkeit; andererseits erscheint ihr Widerstand in gewisser Weise eher als Zug ihrer eigenen Persönlichkeit, zumal Černova auf die Behandlung politischer, ideologischer Fragen ganz verzichtet. Es liegen hier zwei völlig unterschiedliche Strategien des Umgangs mit einem System autoritärer Machtausübung vor, und der Leser kann ganz sinnliche Fakten reflektieren und sich dabei die Frage stellen, ob die vehemente Zurückweisung der Anrufung durch die Machthaber oder die Erzeugung einer großen Reibungsfläche durch Insistenz auf die eigene inkommensurable Person vielversprechender erscheint.

Obwohl die Autoren in *Limonka v tjur'mu* allgemein auf das Traktieren der Gesellschaft durch soziale Programme verzichten, handeln die Gefängnistexte automatisch von den unterprivilegierten Klassen, insofern die politischen Gefangenen sich in Bezug auf die einfachen Kriminellen ja positionieren müssen. Insgesamt ist das Verhältnis zu den einfachen Verbrechern sehr aufgeschlossen. Es gibt einzelne Momente, in denen sich die Autoren – wie für Černovas bereits referiert – über die kümmerlich ausgebildete Kampfmoral der Kriminellen beklagen. Der kompromisslose Gromov rühmt sich, dass sich der Offizier, der ihn überzeugen möchte, Verpflichtungserklärungen zu unterschreiben, an ihm die Zähne ausbeißt, weil dieser normalerweise lediglich mit den „klassischen, von biegsamen, kleinkrämerischen Interessen motivierten Verbrechern" zu tun habe, während seine „Motive und Ziele gänzlich anderer Natur"[511] waren. Das Problem ist, dass dieser kleinkarierte Egoismus das Leben im Gefängnis schwer macht. Anna Petren-

510 Ebd., 313.

511 Gromov 2012, 196: „[…] воевать с преступниками классическими, движимыми меркантильными интересами. У меня мотивы и цели были совершенно иные […]".

ko ist entsetzt, dass die gefangenen Frauen sich gegenseitig die wenigen Habseligkeiten stehlen.[512] Auf der anderen Seite gibt es zwischen den Politischen und den Kriminellen keinen unüberwindbaren Gegensatz. Der Status jener stößt bei diesen auf Interesse.[513] Černova verweigert sich dem sinngebenden Gedanken, dass das Gefängnis eine besondere Erfahrung oder Bewährungsprobe sei; es zeige indes häufig genug, aus welchem Holz ein Mensch geschnitzt sei: Die schickliche Hausfrau werde zu einem Rowdy und einer Aufständischen, während jugendliche Misfits ihren Gefallen am Gehorsam entdeckten.[514] Bei Gromov dienen der Festigung seiner kompromisslosen Haltung gerade die memorierten Worte eines alten Berufsverbrechers, insofern auch dieser keinerlei Herrschaftstechniken Angriffspunkte bieten will:

> Tue niemals das, was sie von dir wollen und fordern, das ist der Eckpunkt. Vermeide diejenigen, die sie loben, glaube nicht an das, worauf sie schwören. Warte nicht auf das, was dir versprochen wurde. Denn sie wollen von dir nur eines – das dich erhält und dich hierher brachte, in den Gefangenentransporter deiner Seele. Deren Verkauf […].

> Никогда не делай того, чего они хотят и требуют, это первый ориентир. Не общайся с теми, кого хвалят, не верь в то, на чем они клянутся. Не жди того, чего они обещают. Потому что им нужно от тебя только одно, что держит тебя и привело сюда, в автозак твоей души. Её продажа […].[515]

In Sergej Solovejs Reflexionen allerdings findet sich eine antihumanistische Mythologie und ein naturalisierendes faschistoides Elitedenken. Solovej stellt seine vulgärnietzscheanische Philosophie dem westlichen Individualismus und Humanismus entgegen. Er hält Bin Laden, den Planer des Terroranschlags von 9/11 – der sich während seiner Haft ereignet – für einen besseren Philosophen als Kant und negiert die Freiheit der individuellen Wahl, die für Černova so eine große Rolle spielt, mit der wahrscheinlich Dugins Philosophie entnommenen Vorstellung von natürlichen Kasten:

> Die Freiheit ist der Wahlmöglichkeit entgegengesetzt. Gott hat den Menschen frei geschaffen, aber indem der Mensch der Versuchung nachgab, lernte der Mensch zwischen dem Guten und Bösen zu wählen und verlor seine Freiheit. Und eben die Verwirklichung seiner

512 Vgl. Petrenko 2012, 47 f.
513 Vgl. Fomčenkov 2012, 36.
514 Vgl. Černova 2012, 291.
515 Gromov 2012, 196.

https://doi.org/10.7788/9783412508364

> qualitativen Möglichkeiten (und diese kann sich niemand aussuchen!) stellt seine Freiheit dar.
> Die Freiheit des Wahrsagers ist die Prophezeiung.
> Die Freiheit des Kriegers ist das Blutvergießen.
> Die Freiheit des Künstlers ist das Schaffen.
> Die Freiheit des Sklaven ist der Ruderriemen der Galeere.
> Über die Ruderriemen der Galeere kommt das Bewusstsein der Massen nicht hinaus, ob sie nun „Menschenrechte“ heißen oder anders.
>
> Свобода противоположна возможности выбора. Бог создал человека свободным, но, поддавшись искушению, человек научился выбирать между добром и злом и утратил свободу. Реализация своих качественных возможностей (а их никто не может выбирать!) и есть свобода.
> Свобода жреца – созерцание.
> Свобода воина – кровопролитие.
> Свобода художника – творчество.
> Свобода раба – весло галеры.
> Дальше галерных весёл массовое сознание не идёт, хоть назови их "правами человека".[516]

Mit diesen Bekundungen eines faschistoiden, elitären Bewusstseins steht Sergej Solovej unter den Autoren allerdings ziemlich allein da. Man versteht auch nicht ganz, warum er für eine solche Weltanschauung ins Gefängnis gehen muss; Dugins Gang durch die Instanzen erscheint da – macht einer sich die Radikalisierung des autoritären Herrschaftsgefälles in Russland zur Aufgabe – voll und ganz adäquat.

Insgesamt allerdings überwiegen die Solidaritätsbekundungen für die Gefängnispopulation im Sammelband deutlich. Der junge Vladimir Tjurin hält ein leidenschaftliches Plädoyer für seine Unschuld wie auch die seiner Mitgefangenen. Staat und Gesellschaft klagt er als übermäßig repressive Rahmen an, welche die Bedürfnisse der Menschen einengten. Die Jugendlichen etwa wollten auch ein lebenswertes Leben führen können, bevor sie die Universität abgeschlossen haben, um dann eventuell einen Brotberuf zu erhalten. Er werde dafür bestraft, dass er von dem vorgegegebenen Weg Kindheit-Schule-Universität abgewichen sei und sich stattdessen mit Politik beschäftigt habe. Die sozialen Verhältnisse und die Lebenswege, die den jungen Menschen vorgelegt und

516 Solovej 2012a, 377.

vorgezeichnet werden, sind seiner Meinung nach verantwortlich für die Verbrechen.[517] Er erzählt die Geschichte von drei jungen Männern, die alle Ivan heißen. Der eine, ein Gastarbeiter aus Weißrussland, habe täglich die unwürdigen Lebens- und Arbeitsbedingungen ausgehalten, um schließlich um seinen Lohn geprellt zu werden. Ohne die Möglichkeit, sein Recht einzufordern, habe er daraufhin aus Hunger einen Raub begangen. Nun drohen ihm sieben Jahr Haft. Es ist bemerkenswert, dass Tjurin dabei das Gegenargument, dass es sich hierbei schließlich um einen „unerwünschten Illegalen" handle, nicht gelten lässt, sondern vielmehr die Geschichte des zweiten Ivan, eines russischen Staatsbürgers, als Parallele anführt. Dieser einfache Arbeiter habe die gleiche Geschichte, nur, dass er statt eines zufälligen Passanten gleich „seinen ‚Herren' kaltgemacht" habe („prirezal svoego ‚barina'"), der ihm sein Geld schuldig geblieben war.[518] Sogar der dritte Ivan, ein Vertreter der Klasse der Neuen Reichen, wird von Tjurin in Schutz genommen. Ivan III, ohne Erinnerung an die vergangene, in einem der notorischen Drogenexzesse in einem Klub verbrachte Nacht, wurde der Vergewaltigung beschuldigt. Auch er habe aber lediglich „gewissenhaft die Rolle erfüllt" („dobrosovestno […] rol' ispolnjal")[519], die ihm dieser Staat zugeteilt habe. Tjurin erkennt sehr wohl, dass in diesem neoliberal-autoritären Staatsgebilde eine politisch aktive, autonome und solidarische Existenzweise unerwünscht ist, der Bürger lediglich als Produzent und Konsument konzipiert wird, der sich angeblich lediglich durch seinen individuellen sozialen Aufstieg aus misslichen Abhängigkeitsverhältnissen befreien kann.

Die Kritik der sozialen Verhältnisse durch Tjurin erhält allerdings dubiose Züge, indem er eine gewisse Verbrecherromantik an den Tag legt. Die Selbsterkenntnis der eigenen Lage bleibt auf halbem Wege stehen. Die straffällig Gewordenen werden auch als „passionary" („Passionare") bezeichnet, und es ist diese ihre Natur, aufgrund derer sie in *diesem* Staat keine andere Möglichkeit als die Laufbahn des Verbrechers hätten. Die Anklage gegen das Unrecht mündet in eine Ablehnung der Notwendigkeit der rechtlichen Lösung von Konflikten und eines Rechtssystems, d.h. in romantisch-faschistoidem Anarchismus:

> Und offensichtlich verstehen die Beamten des Gosudars nicht, dass wir unsere Probleme nicht mit Hilfe der Polizei oder Beschwerden bei den Vorgesetzten lösen wollen. Wir wollen

517 Die Kritik der Vorstellung, nach der der Lebensweg eines Gefangenen durch Unglück bestimmt gewesen sei, während er doch eigentlich nur „Resultat der politischen und ökonomischen Lebensbedingungen des Volkes" sei (Krier 2016, 139), findet sich bereits bei Maksimov (vgl. Fn. 506 dieses Kapitels).

518 Tjurin 2012a, 327.

519 Ebd., 328.

> Duelle und Schlachten. Wir wollen Liebe und Krieg! Und Euer beschissener Staat gelehrter Männer und unbefriedigter Tanten […].

> И видно, не понять никаким государевым чиновникам, что мы не хотим решать свои проблемы при помощи милиции или жалоб по начальству. Мы хотим дуэлей и сражений. Мы хотим любви и войны! А ваше говённое государство учёных мужей и неудовлетворённых тётушек […].[520]

Diese Wendung der Kritik der sozialen Verhältnisse in einen (paradoxen) faschistoiden Anarchismus, indem gerade der psychologische und kulturanthropologische Unterschied zwischen Verbrechen und politischer Leidenschaft nivelliert scheint, soll hier indes zurückgestellt werden bis zum nächsten Kapitel über Limonovs Gefängnisbuch, das Tjurin beeinflusst haben dürfte.

Dmitrij Bachur, der Aktivist, der Nikita Michalkov mit Eiern bewarf, daraufhin von dessen Leibwächter zusammengeschlagen wurde und mehrere Monate in U-Haft verbrachte, demonstriert eine weitere Strategie der Solidarisierung und Politisierung der Delinquenz. Er zieht die Rechtmäßigkeit der Urteile in Zweifel, welche seine Mitgefangenen ins Gefängnis brachten. Neunzig Prozent der Gefangenen seien aufgrund von Straftatbeständen im Gefängnis, die man unter russischen Bedingungen Menschen nur allzu leicht anhängen könne. Mit gefälschten Anklagen wegen Waffen- und Drogenhandels würde die Polizei die Verbrechenbekämpfungsstatistiken schönen.[521] In der Tat hat es – wie oben festgestellt – in Russland Tradition, bei unbeliebten Personen Drogen zu finden. Der prominenteste Fall ist der der oben bereits genannten ehemaligen NBP-Aktivistin Taisija Osipova, die im August 2012 zu acht Jahren Freiheitsentzug wegen Drogenbesitzes und -handels verurteilt wurde (das Doppelte des von der Staatsanwaltschaft geforderten Strafmaßes). Laut Alek Ėpštejn hat sie auch Hilfe von „Vojna" erhalten.[522] Was die Annahme bestärkt, dass es sich bei Osipova um eine politische Gefangene handelte (im Februar 2017 entlassen), ist, dass ein hoher Vertreter des Zentrums für Extremismusforschung an der Hausdurchsuchung beteiligt war. Nach Aussagen von Osipova habe man ihr Straffreiheit zugesichert, wenn sie ihren Mann, Sergej Fomčenkov, belasten würde. Dieser, Aktivist von *Drugaja Rossija,* bereitete zu diesem Zeitpunkt

---

520 Tjurin 2012a, 329.

521 Vgl. Bachur 2012, 9.

522 Ėpštejn 2012, 206 f. Die finanzielle Hilfe, die Vorotnikov und Nikolaev nach ihrer Verhaftung für *Dvorcovyj perevorot* vom britischen Street Art Künstler Banksy erhalten hatten, wurde an die Menschenrechtsorganisation Agora gespendet und kam so zum Teil auch anderen Polit-Gefangenen zugute (vgl. Budrajtskij 2013a, 51 f.).

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

Dokumente für die Registrierung der Partei beim Justizministerium vor.[523] Ein weiteres (wahrscheinliches) Opfer eines solchen Vorgehens war schon die skandalöse Dichterin, Aktionskünstlerin und NBP-Anhängerin Alina Vitunovskaja gewesen.

Wenn man die Weltanschauungen der im Sammelband *Limonka v tjur'mu* versammelten Autoren für repräsentativ hält für das Milieu der in *Ein anderes Russland* aufgegangenen NBP-Aktivisten, so bestätigt der Band deutlich, dass xenophobe Einstellungen tendenziell (nach 2004) entweder marginalisiert wurden oder wenig prägender als in der Gesamtbevölkerung sind. Natürlich kann es sein, dass rassistische Einstellungen wie im Falle des Aktivisten Igor' Garkovenko fortbestehen[524], aber in den Texten des Sammelbands nicht zum Ausdruck kommen.[525] Indes scheinen die konkreten Erfahrungen mit Mithäftlingen xenophobe Tendenzen bei den Aktivisten eher abzubauen. Auf interessante Weise wendet sich der faschistoide Tendenzen aufweisende Aktivist Sergej Solovej, wie gezeigt wurde, gegen den Rassismus:

> Die Luft in Lettland ist so angefüllt mit Rassenhass, dass sich nicht anzustecken, unmöglich ist. Ich begreife dennoch, welchen Platz der Rassismus einnimmt, der ausschließlich auf tierischen Instinkten aufbaut. Meine Kumpel Janis, Sigis und Ivo können bestätigen, dass ich nicht hoffnungslos erkrankt bin.

> Воздух Латвии так насыщен расовой ненавистью, что не заразиться ею невозможно. Тем не менее я осознаю место расизма, основанного исключительно на животных инстинктах. Мои кореша по тюрьме Янис, Зигис и Иво могут подтвердить, что болен я небезнадёжно.[526]

An anderer Stelle, in einem Ratgeber für Neulinge, betont Solovej, dass man nach dem eigenen Nationalismus befragt, die Nation als „geistige Gemeinschaft der Einwohner eines Landes“[527] definieren solle. Rassismus würde gerade im Gefängnis nicht geduldet. Wie übrigens auch in der NBP nicht, fügt Solovej hinzu – wobei diese Aussage vielleicht noch euphemistischer ist als die vorherige. Evgenij Nikolaev erzählt, dass ihm während der ersten Nacht in seiner Zelle ein Tadschike über die Angst vor seinen Mitgefangenen hinweggeholfen habe.[528]

---

523 Vgl. Memo.ru 2011. – Vgl. Bennetts, 189–192.
524 Garkovenko 2004. – Vgl. Artpolitinfo.ru 2010.
525 Im Internet herrscht die Schreibweise Garkavenko für den Namen des Aktivisten vor.
526 Solovej 2012a, 373 f.
527 Solovej 2012, 25: „duchovnuju obščnost' žitelej strany“.
528 Vgl. Nikolaev 2012, 64 f.

https://doi.org/10.7788/9783412508364

Zusammenfassend lässt sich sagen: Befördert durch die im Vergleich zum Westen übermäßig drakonische Strafverfolgung von gewaltfreien Protestaktionen konnte sich eine rituelle Praxis des Schreibens von Gefängnistexten entwickeln. Als Genre, das von Autoren ausgeht, die zu Objekten des Strafvollzugs werden, ist es fast selbstverständlich, dass hier das spielerische, ästhetizistische Moment, das für die frühe Schreibpraxis der *Limonka* typisch war, zurücktritt. Die Schreibstrategien sind in der Tat darauf gerichtet, den Strafdispositiven eine widerständige Subjektivität entgegenzusetzen. Das Märtyrerschema spielt dabei – wie gezeigt wurde – eine gewisse Rolle (insbesondere bei Gromov 2012); noch wichtiger ist allerdings die mit diesem Schema in einem produktiven Widerspruch stehende Aufbietung eines freien Innenlebens, des selbstsicheren, aufopferungsbereiten Bewusstseins des Revolutionärs, der mit den Unterprivilegierten und Unterdrückten auf gutem Fuß steht. Die Abwesenheit einer breiten öffentlichen Diskussion des kommentierten Buchs, das auch nicht recht in die Sparten des Büchermarkts passt, zeigt wohl kaum an, dass das Buch politisch nicht funktioniert. Der ritualisierte Charakter der Texte, in denen unbeugsame, reuelose und unversöhnliche Revolutionäre im Gefängnis gemacht werden, spricht sehr dafür, dass die Texte ein funktionierendes Subjektivierungsmuster darstellen. Es ist bezeichnend, dass sie ihre Funktion praktisch ohne Ideologie und politische Programmatik erfüllen; faschistoide Subjektivierungsmomente, wie sie sich allerdings in Spuren in Solovejs Elitismus, Tjurins Verbrecherromantik und Gromovs[529] Bewunderung Mussolinis finden, sind keineswegs vorherrschend.

Man fragt sich, wie man die hier an den Tag gelegte Härte und Opferbereitschaft beurteilen soll. Ist die Entschlossenheit und Kompromisslosigkeit, mit der sich die Aktivisten gegen die Repressionen des Staates stellen, im Verein mit ihrer unklaren programmatischen Position, nicht eben ein Ausdruck einer Ästhetisierung der Politik? Und insofern die Aktivisten mit den Machthabern der Macht willen um die Macht ringen und diese programmatisch nicht glaub- und ehrenhaft machen können, warum sollten *sie* für die Wiedergeburt der Nation stehen? Sind sie in ihrem Aktivismus nicht ebenso weit weg von den konkreten Interessen des Volkes wie die Regierung mit ihrem leeren Aktivismus – dem so telegenen wie folgenlosen Verkünden immer neuer Reformprogramme und Wohlstandoffensiven? Der Regierung kann man mit dem Herausgeber von *Limonka ins Gefängnis,* Zachar Prilepin, offenbar entgegenhalten, dass die NBP zu Recht die Pionierrolle in der Forderung nach Putins Rücktritt für sich reklamiert – mit Putin als Symbolfigur eines Systems, dass seine geringe Legitimität nur mit Wahlfälschung und der Monopolisierung der Medien zu kaschieren vermag.[530] An anderer Stelle be-

529 Gromov 2012, 164.
530 Prilepin 2012, 399.

hauptet Prilepin, dass eine Ideologie im Kampf gegen das System Putin, in dem jegliche Ideologie sofort für die ideologisch amorphe Einheitspartei kooptiert würde, lediglich hinderlich sei (2008d). Da eine Ideologie die Frage der Universalisierbarkeit partikularer Interessen (entgegengesetzter) sozialer Gruppen aufwirft wie auch die Frage, inwiefern diese Interessen vereinbare Subjektivitätsmuster darstellen (etwa: eine Gesellschaft von Arbeitnehmern oder Proletariern vs. eine Gesellschaft von Entrepreneuren oder eine Gesellschaft aller) wird man die Notwendigkeit einer Ideologie im Kampf gegen das Regime Putin wohl ablehnen. Die Prämisse ist dabei, dass man die Machthaber in Russland in der Tat lediglich für „Betrüger und Diebe" („Žuliki i vory") zu halten hat, deren Machenschaften unrettbar fern von *jeglichem* Allgemeininteresse sind, so dass sie sich in gewisser Weise nicht in dem Raum befinden, in dem man mit ihnen über Ideologie streiten müsste. Die Korruption in Russland – mit Ausmaßen, die sie als einen Ausverkauf des Gemeininteresses schlechthin erscheinen lassen – hat indes wohl doch systemische Gründe, die bis in die Entwicklungen der Planwirtschaft in den 1970er Jahren zurückgehen.[531] Da der Personalwechsel das System nur bedingt verändern wird, bedarf es langfristig einer Opposition, die unabhängig und professionell genug ist, systemische Veränderungen zu verwirklichen. Unabdingbar für die Initialisierung eines solchen Prozesses ist jedoch der Druck von unten, gegen die Kräfte, die in Politik lediglich ein Mittel der Bereicherung einer kleinen Schicht sehen. Eine Wahrnehmung der russischen Gesellschaft, wie sie in *Limonka v Tjur'mu* gezeichnet wird – als Disziplinarstaat, der sich keinen Deut um das Wohl seiner Bürger schert und soziale Probleme in Sicherheitsprobleme umwandelt – mag ein zu einfacher Befund sein, ist jedoch ein Teil der Wahrheit und daher geeignet, zur Erzeugung des Drucks von unten beizutragen. *Limonka v tjur'mu* scheint auf einer schmalen Linie zu balancieren – zwischen Selbsterkenntnis und im Namen eines marginalisierten großen Teils der russischen Bevölkerung und dem Mythos, demzufolge die von den Revolutionären angestrebte Machtergreifung legitimiert sei durch den Willen zu dieser selbst. Man kann insgesamt konzedieren, dass das letztere, faschistoide Element in den Texten doch wohltuend weit zurücktritt.

531 Kagarlickij beschreibt, wie durch Einebnung der pyramidalen Herrschaftsstrukturen nach dem Stalinismus im Machtdreieck von Ministerien, örtlichen Parteiorganen und den technischen Funktionseliten in der Industrie Netzwerke entstanden, die die Regulierungsmechanismen, die im Kapitalismus der Markt übernimmt, ersetzten, wodurch das Volkseigentum praktisch zu Privateigentum wurde (2002, 21 ff.).

3.7.2 Limonovs Gefängnisbuch *Po tjur'mam*

Limonov schrieb seine zwei zwei Gefängnisbücher *Toržestvo metafiziki* (*Der Triumph der Metaphysik;* 2005b) und *Po tjur'mam (Durch die Gefängnisse)*, auf das sich die Analyse hier beschränkt, erst nach seiner Freilassung im Juni 2003. Bildlich ist *Po tjur'mam,* wie Matich beobachtet hat, von der Verengung des Raums geprägt, während das *im* Gefängnis verfasste Erinnerungsbuch *Kniga vody (Das Buch der Gewässer)* dem für Limonov charakteristischen Wunsch nach unaufhörlicher Bewegung entspringt. Limonov wirft sich in den Strom der Erinnerung an das Leben, der nur für kurze Momentaufnahmen vergangener Aufenthalte an Meeren und Flüssen, Seen und Badestätten eingefroren wird. Wasser, dessen Mangel unter den schlechten hygienischen Bedingungen russischer Gefängnisse als schmerzlich empfunden wird, sickert so gleichsam als Erinnerungsmedium durch die Mauern und trägt den Gefangenen in eine verheißungsvolle, vom Eros beherrschte Welt. In den begrenzten Räumen des Gefängnisses dominiert in hyper- oder gar surrealistischer Großaufnahme der dem Tod geweihte Körper, Thalassa-geboren, Thanatos-bestimmt.[532]

Im Mittelpunkt des Gefängnisbuches stehen Schilderungen aus Saratovs „rotem Gefängnis“[533] – dessen Alltag von einem rigiden Zeitregime bestimmt ist, einer „strengen und unnötig demütigenden Ordnung“, unter peinlicher Kontrolle der Gefangenen durch die Wärter – sowie Schilderungen der Machtverhältnisse unter den Häftlingen und ihres Umgangs miteinander. Des Weiteren enthält das Buch einige politische Polemiken, etwa anlässlich der gewaltsamen Beendigung der Geiselnahme im Theater-Zentrum auf der Dubrovka am 26. Oktober 2002. Während Limonov seinen eigenen, lang andauernden Strafprozess in *V plenu u mertvecov (In Gefangenschaft bei Leichen)* behandelt, ist *Po tjur'mam* immer wieder fokussiert auf das Schicksal der Ėngel'sovcy, einer Bande von Kriminellen aus Saratovs Nachbarstadt Ėngel's, von Schwerverbrechern, die sich dort in einer Reihe von Morden zu den Herren der Unterwelt machen wollten. Limonov berichtet lakonisch; sein Stil ist von fast anatomischer Kälte.

In *Po tjur'mam* wird das Gefängnis zur Matrix der Reflexion über Russlands Gegenwart und Geschichte. In dem im Gefängnis geschriebenen Essay „Matuška“ (oben bereits analysiert) greift Limonov die Allegorie von „Mütterchen Russland“ auf, eine ihm

532 Vgl. Matich 2011, 213–218. In der griechischen Mythologie Verkörperung des Meeres.

533 „Rot“ meint in der Gefangenensprache, dass der Alltag der Gefangenen stark und direkt durch das Gefängnispersonal reglementiert wird: im Gegensatz zu einem Gefängnis, in dem die Freiheit des Gefangenen eher durch die informellen Hierarchien und Ordnungen der Gefangenen begrenzt wird. „Das Saratover Zentral-Gefängnis ist rot. Das heißt die Bullen schwingen bei diesem Ball das Zepter.“ (Limonov 2004b, 10: „Саратовская центральная тюрьма — красная. То есть бал здесь правят менты.“)

https://doi.org/10.7788/9783412508364

zufolge ungesunde Allegorie. Das moribunde „Gefängnis-Bewusstsein" („tjuremnoe soznanie") waltet in des Mütterchens Söhnen, beiden: dem Häftling und dem Soldaten[534]. Diese konfrontieren einander im Gefängnis. Scheinbar diametral entgegengesetzt, sind sie gemeinsame Untertanen des Totenreichs.

Im gleichfalls im Gefängnis entstandenen Essay *O gosudarstve (čitaja P. Kropotkina) – Über den Staat (während der Lektüre von Pjotr Kropotkin)* – kommt Limonov zu der für einen russischen Nationalisten überraschenden Aussage, dass der Preis für die Expansion des Landes eine widerwärtige Versklavung seiner Menschen gewesen sei.[535] Noch auf der Mikroebene sei in Russland die Macht absolut: „Deshalb sind unsere Wächter so unerträglich absurd streng".[536] In *Po tjur'mam* bringt der Erzähler die beiden Prototypen der Gefängniszivilisation – den Häftling und den Soldaten – in einem mit der Erinnerung an einen Film über Buchenwald assoziierten Bild zusammen: die langwierige Durchsuchung der abgemagerten, kahlrasierten Häftlinge durch die „Soldaten" (so im russischen Original) unter dem Gebell der Hunde. Der Erzähler kommentiert, den Leser adressierend:

> […] so schaut die russische Zivilisation vom Hintereingang gesehen aus, oh Leser, mein Bruder mit dem unregelmäßig schlagenden Herzen, du fauler Schisser!

> […] так выглядит российская цивилизация с заднего хода, о читатель, животрепещущий брат мой, трус ленивый![537]

Der Erzähler bezeichnet sich immer wieder als „mužičok v tulupčike („ein Bäuerlein im Schafspelz"), ein sprachliches Bild, das auf den bekanntesten Bauernrevolutionär des 18. Jahrhunderts, Emel'jan Pugačev, und damit auf die Figur eines volkstümlichen Revolutionärs verweist.[538] In dieser Rolle fordert Limonov Sympathie für die Verbrecher ein, u.a. für die erwähnten Ėngelsovcy, die Vertreter der organisierten Kriminalität in Ėngel's. Die detailreiche, nüchterne Schilderung der staatlichen Gewaltausübung will den russischen Leser, der für diese Zustände mitverantwortlich ist, bestrafen – ein Wirkungskonzept, das auch Čechov einst in den Beschreibungen der Strafkolonie auf der Insel Sachalin verwendet hatte; wenngleich der Arzt mit reformistisch-humanistischen

534 Limonov 2003d, 6.
535 Vgl. Limonov 2003e, 235.
536 Ebd., 237: „Потому так невыносимо абсурдно строги наши вахтеры […]."
537 Limonov 2004b, 35.
538 Vgl. Matich 2011, 217. Die Referenz ist auch historisch-geographisch angebracht, weil der Pugačev-Aufstand im Wolga-Gebiet seinen Ausgang nahm, weiter nordöstlich, von Saratov aus gesehen (vgl. Limonov 2005b, 15).

Motiven es freilich noch mit einem veritablen Theater der Grausamkeit, der in Sibirien konservierten Praxis der Körperstrafen, zu tun hatte.[539] Limonov verschweigt dabei durchaus nicht das Ausmaß und die Grausamkeit der bestraften Verbrechen. Er rekonstruiert den Aufstieg der Ėngelsovcy in der Unterwelt in vier, in lakonischer Sprache gehaltenen blutigen Episoden, basierend auf Erzählungen, die er im Gerichtsgebäude von Mitgefangenen aufschnappt und aus der Berichterstattung der Massenmedien bezieht. Das lebenslange Weggesperrtsein der Angeklagten nach Ende ihres Prozesses kommentiert er dennoch empört. Philosophisch betrachtet, seien solche Morde innerhalb der Welt der organisierten Kriminalität „innerartliche Aggression" („vnutrividovaja agressija"), womit deutlich wird, dass für Limonovs Position die Befürwortung von Reformen im System des Strafvollzugs zumindest nicht entscheidend ist. Seine Kritik ist radikaler, obskurantistischer: Der böse Wille der strafenden Staatsgewalt ist der des „Übermörders" („sverchubijcy").[540] So hört sich die Fürsprache des Erzählers für die Ėngel'sovcy an:

> Obwohl Sočan und Chitryj jetzt nicht weit von mir weg sind (sie sind in Berufung gegangen), vertikal unter mir im Spezial, im Keller – tatsächlich sind sie tausend dunkle Meilen weggeschwommen. Versenkt bis in die Ewigkeit – lebende Tote. […] Du siehst, Andrej Sočan, ich habe über dich geschrieben. Ich habe es versprochen.
>
> Хотя Сочан и Хитрый находятся сейчас недалеко от меня (они подали кассационные жалобы), вертикально вниз на спецу, в подвале, – на самом деле они уплыли за тысячу темных миль. Углубились в вечность. Там они сидят – живые мертвецы. […] Ты видишь, Андрей Сочан, я написал о тебе. Я обещал.[541]

Neben der Rolle eines Chronisten und Fürsprechers kommt dem Erzähler zwar die Rolle eines Erziehers zu. Geht es ihm dabei allerdings um die Korrektur und Besserung der Mithältlinge? Einige Insassen hätte er dazu gebracht, Nachrichten anzuschauen und in Geschichts- und Politmagazine zu gucken. Sie hätten nach einer Weile verstanden, dass die „Abenteuer" („priključenija") der 30 bis 50 Helden (mehrheitlich negative) der politi-

539 Vgl. Krier 2016, 16. Auf folgende Art und Weise interpretiert Krier eine Szene in Čechovs *Ostrov Sachalin (Die Insel Sachalin)* von 1895, in der die Auspeitschung des Gefangenen Prochorov beschrieben wird: „Es geht also einerseits darum, das auf Sachalin Versteckte, Skandalöse, durch den Text sichtbar zu machen, zugleich kann die nun folgende detaillierte Beschreibung der Szene aber auch gelesen werden als Bestrafung, als Auspeitschung der Leserschaft stellvertretend für eine Gesellschaft, die solche Strafen verhängt und zugleich vor ihnen die Augen verschließt (das Wort als Peitsche, der Schriftsteller als zu didaktischen Zwecken Züchtigender)." (Ebd., 146).

540 Limonov 2004b, 40.

541 Ebd., 52.

https://doi.org/10.7788/9783412508364

schen Bühne für den Kenner interessanter seien als die Abenteuer der erdachten Helden von Krimiserien wie *Banditskij Peterburg (Kriminelles Petersburg)* oder *Menty (Cops).* Wenn sie die Nachrichten schauen, bekämen die Häftlinge Minderwertigkeitskomplexe, weil sie die Protagonisten der realen Abenteuer, von denen die Nachrichtensendungen berichten, als erfolgreichere „Diebe" („vory") auffassten. In ihrem Verhältnis zur Fernsehrealität zeigten die Verbrecher, dass sie ganz einfache Leute seien, Kleinbürger, nur eben etwas „mutiger" („Oni lis' smelee").[542]

Anhand dieser Charakterisierung der Verbrecher in *Po tjur'mam* stellt sich erneut die Frage nach der Zwiespältigkeit einer Engführung von politischer Leidenschaft und Verbrecherromantik, wie wir sie schon bei der Analyse des Textes des jungen Aktivisten Vladimir Tjurin (2012) kennengelernt haben. Als Revolutionär – so der Erzähler in *Po tjur'mam* – gehöre er zu den „Königen der Verbrecher" („koroli prestupnikov")[543], und so kommt vielleicht schon der Verdacht auf, dass der geistige Horizont der Verbrecher, den Limonov immer wieder kritisiert, von ihm selbst nicht wirklich überwunden wird. Die Frage ist als solche nicht unwichtig. Wie im vorausgehenden Kapitel festgestellt, erscheint selbst eine ideologisch amorphe Kritik des Regimes Putin unter *der* Prämisse legitim, dass dessen Vertreter die Legitimitätskriterien am Allgemeinwohl orientierter Politik gar nicht erfassen und so lediglich Diebe sind. Wie aber wollte ein Dieb den (vermeintlich) größten Dieb kritisieren?

Das Problem lässt sich theoretisch auch mit Sigmund Freud formulieren. In *Das Unbehagen in der Kultur* beschrieb dieser als psychoanalytisch beschlagener Kulturtheoretiker das Über-Ich als eine sich im Laufe der kulturellen Entwicklung herausbildende Introjektion der Straffunktion in der Gesellschaft. Die bloße Strafangst ist die Schwundstufe des Gewissens; in Übereinstimmung mit der Parallele von Phylo- und Ontogenese trifft sie auf das Kind und den Verbrecher zu.[544] Sinngemäß kann man feststellen, dass Politik und Verbrechen das Problem der Regulierung des Narzissmus insofern unterschiedlich angehen, als der Verbrecher Macht einfach akkumuliert auf Kosten der Gesellschaft, der er angehört, während Politik im eigentlichen Sinne ideologische Subjektivierungsmuster entwirft, das heißt Identifikationsangebote, Angebote vor allem, einem gesellschaftlichem Ich-Ideal zu entsprechen. Darauf beruht (im Idealfall) das symbolische Kapital des Politikers. Eine politische Forderung transzendiert das Gesetz, im Gegensatz zum Verbrechen, das es übertritt. Grauzonen gibt es – gerade große Persönlichkeiten, die Einfluss auf die Geschichte genommen haben, werden von einigen

542 Ebd., 255.
543 Ebd., 256.
544 Vgl. Freud 1976b, 482 ff.

als Verbrecher, von anderen als Helden aufgefasst. Freuds Denken über das Individuum skizziert hier sogar eine Art Modell von Passionarität:

> Unsere Kultur ist ganz allgemein auf der Unterdrückung von Trieben aufgebaut. Jeder einzelne hat ein Stück seines Besitzes, seiner Machtvollkommenheit, der aggressiven und vindikativen Neigungen seiner Persönlichkeit abgetreten; aus diesen Beiträgen ist der gemeinsame Kulturbesitz an materiellen und ideellen Gütern entstanden. […] Der Verzicht ist ein im Laufe der Kulturentwicklung progressiver gewesen; […] Wer kraft seiner unbeugsamen Konstitution diese Triebunterdrückung nicht mitmachen kann, steht der Gesellschaft als „Verbrecher", als *„outlaw"* gegenüber, insofern nicht seine soziale Position und seine hervorragenden Fähigkeiten ihm gestatten, sich in ihr als großer Mann, als „Held" durchzusetzen.[545]

Der grundsätzliche Unterschied zwischen dem politischen Begehren und dem des Verbrechers ist dem Erzähler in *Po tjur'mam* allerdings klar:

> Das Ziel des Revolutionärs ist der Umbau der Gesellschaft. Das Ziel gewöhnlicher Verbrecher ist das kleine oder das große Geld, Rache oder die Selbstbetäubung mithilfe von Drogen.

> Цель революционера – переустройство общества. У обычных преступников цель – мелкие или большие деньги, или месть, или наркотическое одурение.[546]

Das *palingenetische Narrativ* – das Narrativ der Wiedergeburt der Nation – übernimmt dabei bei Limonov genau hier die Überführung des antigesellschaftlichen Impulses in ein politisches Projekt durch Aufrichtung eines kollektiven Ich-Ideals. Geradezu sinnbildlich hierfür ist die Figur Prochors. Dieser – gleichfalls an den Morden der Ėngel'sovcy beteiligt – bittet bei seiner Urteilsverkündung, aus seiner Box herausschreiend, Ėduard Venjaminovič um die Aufnahme in die Partei. Seiner staatlichen Versenkung in den Kerker für zwanzig Jahre steht seine geistige Wiedergeburt – als Fanal für die nationale – entgegen. Während Dostoevskij 1861/62 in *Zapiski iz mertvogo doma (Aufzeichnungen aus einem Totenhaus)*,[547] gleichfalls kaum von der strafreformistischen Position aus argumentierend, die Institution Gefängnis kritisierte, weil die Gewalt, die Menschen im

545 Freud 1976a, 149 f.
546 Limonov 2004b, 256.
547 Schmid (2015a, 139) nennt *Po tjur'mam* Limonovs „Version der ‚Aufzeichnungen aus dem Totenhaus'".

„Totenhaus" über andere ausüben, die Schuld nur vermehre, aber keine geistige – hier religiöse – Wiedergeburt ermögliche[548], scheint die (politische) Konversion des Verbrechers in Limonovs Gefängnisnarrativ gelingen zu können.

Das große Verbrechen des Staates und der degenerierten postsowjetischen Gesellschaft, gegen das Limonov rebelliert, ist, dass es „anstelle die vitale Energie ihrer Jugend auszunützen, diese in Verbrechen, Drogen, Alkohol oder die Emigration drückt"[549]. Matich hat so in ihrer Interpretation von *Po tjur'mam* darauf hingewiesen, dass bei Limonov die „Sphäre des Vaters" in der „Gestalt des Staates" attackiert wird.[550] Das „andere Russland" ist in der Tat der Staat nach dem Vatermord: Das repressive Staatssystem muss überwunden werden, so wie in der freudschen Erzählung von *Totem und Tabu* – die Limonov im Gefängnis las[551] – der gewalttätige Vater der Urhorde, der seinen Söhnen Zugang zu den Frauen verbietet, getötet werden muss. Bei Limonov lockt demnach das mythische Modell, das nach Darwin, auf dessen Überlegungen zur Urhorde sich Freud stützte, „im Naturzustande äußerst unwahrscheinlich ist", nämlich „die allgemeine Vermischung der Geschlechter"[552]. Limonov spricht hier von „sexuellem Wohlbefinden" („seksual'naja komfortnost'").[553]

Das Problem der Brüderbande ist dabei – um die bei Matich kurz vorgetragene These der Bedeutung des freudschen Modells weiter zu entwickeln – die aus Hass gegen und Verehrung für den Vater bestehende Ambivalenz sowie die Notwendigkeit, eine gerechten Ordnung zu stiften, die künftigen Streit zu verhindern vermag. Die Ambivalenz tritt bei Limonov nicht nur im Schreiben über seinen eigenen Vater, den MVD-Offizier, hervor,[554] sondern auch im Hinblick auf den russischen Staat, der einerseits als gewalttätiges Repressionssystem überwunden werden muss, andererseits jedoch stark, wehrhaft, ja militärisch-expansiv sein muss. Diese Ambivalenz zeigte sich in den Prozessdokumenten auf schlagende Art und Weise. Limonov bot, eigenen Angaben

548 Vgl. Krier 2016, 136.

549 Vgl. Matich 2011, 217: „[…] instead of exploiting the vital energy of its youths pushes them into crime, drugs, alcohol, or emigration."

550 Matich 2005, 754.

551 Vgl. Matich 2011, 217. – Limonov erwähnt in *Po tjur'mam* seine fragmentarische Lektüre von *Totem und Tabu,* unterbrochen von der Verlegung des Besitz des Buchs, Limonovs Zellengenossen (Limonov 2004b, 174).

552 Zit. nach Freud 1974a, 411.

553 Es ist dies der Titel der 13. Lektion von *Drugaja Rossija* (Limonov 2003a, 179–185).

554 In *Podrostok Savenko* wird die Gestalt des Vaters, der Gefangene überführt, als beschämend und unheroisch geschildert. Er sei lediglich ein „Bulle" („musor") in einer anderen Uniform (Limonov 2005a, 220). Während seiner kurzen *Affäre* mit Vladimir Žirinovskij beanspruchte Limonov hingegen mit stolzem Verweis auf seinen Vater, den NKVD-Offizier [!], den Posten des Innenministers im Schattenkabinett von Žirinovskijs Liberaldemokraten (1994, 58).

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

nach, General Pronin von der Abteilung für Terrorismusbekämpfung des FSB die Zusammenarbeit an. Schließlich könne die NBP, anders als der FSB, in der Verteidigung russischer Interessen, etwa der Verteidigung alter Tschekisten in Lettland, zu illegalen Methoden greifen.[555] Auf Pronins Ablehnung seines Vorschlags – mit dem Limonov sich seiner Meinung nach auch das Strafverfahren einhandelte – reagiert der Parteiführer empört: Ein gesunder Staat müsse wissen, aggressive Söhne zu nutzen, *statt* sie ins Gefängnis zu werfen. Deswegen interessiert sich Limonov auch nicht für die Perspektive der Gefängnisreform. Ist dieses „statt" aber eigentlich glaubwürdig oder wäre die disziplinarstaatliche Überwindung von willkürlicher Gewalt in der Strafreform, realistisch betrachtet – für *diesen* spezifischen Ort der Gesellschaft: das Gefängnis, – nicht genau die biopolitische Nutzbarmachung der Körper und Energien, die Limonov beschwört (und eben zugleich immer wieder desavouiert)? Eigentlich erscheint die vom Führer einer anarchischen Brüderbande geforderte militaristische Nutzbarmachung der Jugend, ihre Entlassung aus der existenziellen russischen Gefangenschaft unglaubwürdig. Was wäre einem Gefängnis ähnlicher als die Armee eines autoritären Staates? Deswegen will man nur in einer Art exterritorialen Armee dienen, die auf Passionarität beruht und keinen staatlichen Regeln gehorcht. Nichtidentitäre Doppelgänger der Gewalt ausübenden Institutionen werden erträumt; hier zeigt sich mal wirklich ein Keim totalitärer Logik.

Limonovs unausgegorene, ambivalente Einstellung zur Gewalt stellt den Kernkomplex seines postsowjetischen Mythos dar. Der ultranationalistische Habitus verstrickt sich in Widersprüche, weil, ähnlich wie dem Helden in *Ėto ja, Ėdička* seine ihm verlustig gegangene Freundin Elena, der Nationalstaat in ein gehasstes und ein idealisiertes Objekt zerfällt. Putins Regierung wird von Limonov so einerseits als Fortsetzung des den russischen Menschen versklavenden Gefängnisstaates, der „verhassten Sowjetunion" abgelehnt, anderseits als Fortsetzung der masochistischen, gegen eigene Interessen gewandten Politik Gorbačevs, deren Höhepunkt der Selbstmord der „geliebten Sowjetunion" zugunsten westlicher Interessen darstellte.

Sehr interessant ist in diesem Zusammenhang Limonovs Behandlung der Tschetschenien-Problematik in *Po tjur'mam*. Er gibt eine recht empathische Erzählung des Falles eines tschetschenischen Mithäftlings – Achmed Dakaev –, welcher wegen Erpressung vor Gericht steht. In seiner Familie (in Grosny) war ein von einer organisierten tschetschenischen Verbrecherbande entführtes Mädchen untergebracht. Dabei wird in der Darstellung Wert auf die Aussage von Dakaevs Frau gelegt, die darauf hinweist, dass man die Forderung des Bandenchefs, das Mädchen unterzubringen aus Angst um die eigenen Kinder nicht ablehnen hätte können.

555 Vgl. Limonov 2003b, 144 f., und 2003g, 373 f.

https://doi.org/10.7788/9783412508364

> Man darf über diese Leute nicht urteilen und dabei die Umstände außer acht lassen, welche zu dieser Zeit in Tschetschenien herrschten, wo die Macht in den Händen von Banditen ist […].
>
> Нельзя судить этих людей, игнорируя обстановку, которая была в то время в Чечне, где власть принадлежит бандитам […].[556]

So zitiert der Erzähler den Anwalt eines Mitangeklagten Dakaevs.

Der in Russland gern ins Feld geführte, vermeintliche Volkscharakter der Tschetschenen – ihre Wildheit – ist für Limonov nicht das eigentliche Problem. Unter den Bedingungen einer nationalen Wiedergeburt könnte dieser Volkscharakter statt *gegen* die Russen, *für* diese arbeiten.

> Im Gefängnis treiben alle möglichen Menschen umher. Ein Teil von ihnen (von uns) hat ihre Verbrechen mit Bedacht, ein anderer zufällig begangen. Zweifelsohne befindet sich in den russländischen Gefängnissen der energetischste Teil der Bevölkerung Russlands. Selbstverständlich wird unter jedem Regime immer eine bestimmte Menge von Menschen in den Gefängnissen sein. Aber ein bedeutender Teil ist eingesperrt, weil dieser Staat nicht vermag die Energie und den Willen des stürmischen Teils der Bevölkerung auf seine Seite zu ziehen. Der Staat drangsaliert stumpfsinnig Menschen, welche in einer anderen Zeit die Türkei oder Pakistan für ihn erobert hätten, in Schießereien auf Karawanenstraßen als Agenten der Komintern [für ihn] geschossen hätten. Zu dieser Kategorie gehören auch die Tschetschenen. Faszinierend ist die passionierte Überlebenskraft dieses kleinen Bergvolkes, welches das blasierte und grausame Russland herausfordert. Ihre Frauen sind hässlich, kleinwüchsig und schwarz, aber sie gebären feurige Männer, stark und unbeugsam wie Stücke von Stacheldraht.
>
> В тюрьме плавают всякие люди. Часть их (нас) совершила свои преступления обдуманно, часть — случайно. Безусловно, в российских тюрьмах находится самая энергичная часть населения России. Безусловно, определенное количество людей будет находиться в тюрьмах при любом режиме. Но значительная часть заключена потому, что это государство не умеет привлекать на свою сторону энергию и волю буйной части населения. И тупо гнобит людей, которые в иное время покоряли бы для него Турцию или Пакистан, стреляли бы в стычках на караванных тропах агентами Коминтерна. К этой категории относятся и чеченцы. Удивительна пассионарная живучесть этого небольшого горного народа, бросившего вызов чванливой

556 Limonov 2004b, 67.

> и жестокой России. Их женщины некрасивы, низкорослы и черны, но они рождают мужчин острых, сильных и непокоримых, как куски колючей проволоки.[557]

Der nach außen gerichtete, aggressive Nationalstaat könnte also die Passionarität des Bergvolks anzapfen. Diese Identifikation mit dem starken Staat (als Bewegung) widerspricht indes der von Limonov gleichfalls supponierten, autoritären Gewalt des expansiven Staates, welche insbesondere herausragende Individuen zu spüren bekommen[558], insofern der autoritäre Staat eben strukturell väterliche (charismatische bzw. nicht hinterfragbare) Autorität aufrichtet. Auch Limonovs Wandlung vom Befürworter des Tschetschenienkriegs zu seinem Gegner entspricht diesem zwiespältigen Habitus.[559] Gegen die vermeintlich schwache, die Auflösung der Sowjetunion vorantreibende Regierung macht Limonov den „gewalttätigen Vater der Urhorde" Stalin geltend, gegen die starke, die Interessen Russlands als Großmacht vertretende Regierung Putins fordert er die Autonomie der tschetschenischen Brüderbande ein. Anarchismus und Imperialismus, die beiden nach Golynko (2005) derzeit besonders gut laufenden Waren auf dem Markt der Kulturgüter, existieren bei Limonov so in schöner Disharmonie nebeneinander. Das „andere Russland"' ist dabei die phantasmagorische Synthese dieser Waren: ein exterritorialer, archaischer Bandenstaat, der dann als Horde das Imperium von Osten überrennt, um es zu erneuern. Die Vision bekommt den oben attestierten[560]

557 Ebd., 70.

558 Vgl. Limonov 2003a, 232.

559 Limonovs Befürwortung des in den letzten Tagen des Jahres 1994 beginnenden Tschetschenienkriegs ist ein deutliches Zeichen für eine zunächst sehr ungeschickte Positionierung des politischen Neulings. Eine Unterstützung des brutalen Vormarsches der russischen Streitkräfte in Tschetschenien bekräftigte lediglich die Version der Regierung, dass dieser Krieg notwendig sei für die Rettung der Russischen Föderation. Dabei hatte die russische Regierung General Džochar Dudaev mehrere Jahre lang freie Hand gelassen. Sein Vorstoß zur Unabhängigkeit bedeutete nicht, dass Tschetschenien nicht anders in eine reformierte eurasische Union hätte eingebunden werden können. Zudem wurde die Unabhängigkeit weitgehend symbolisch besiegelt (Druck von Briefmarken mit dem Konterfei Dudaevs etc.), während keine Grenzkontrollen eingeführt und russische Gesetze weiterhin implementiert wurden. Dass Groznyj keine Steuern nach Moskau überweisen wollte, machte Tschetschenien nicht unbedingt zu einer Ausnahme unter den Regionen der Russischen Föderation (vgl. Kagarlickij 1995, 162 f.). Limonov erkannte im Tschetschenienkrieg nicht das, was er war: ein verzweifeltes Ablenkungsmanöver der El'cin-Regierung angesichts einer desaströsen innerrussischen Lage sowie eine Katalysierung der autoritären Restauration durch Feindproduktion. Und so fand sich Limonov mit seiner Kriegsbefürwortung in einem Lager mit den gekauften radikalen Vogelscheuchen wieder: Žirinovskij und Aleksandr Barkašov, Führer der RNE (vgl. ebd., 163 ff.).

560 Siehe Kap. 3.6.3. Čancev weist darauf hin, dass Limonov in *Eresi* (2008a) gar das Absterben des territorialen Prinzips des Staates prophezeit (2009, 138). Ganz neue Formen anarchistischer Gemeinwesen sollen dem westlichen Einfluss widerstehen. Limonovs Selbstinszenierung als radikaler Prophet, antirationalistischer Philosoph und Begründer einer neuen Weltanschauung steht im deut-

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

stëb-Charakter, weil sie so einander widersprechende, auf Vater Staat gerichtete politische Impulse – oder vielmehr widersprechende, auf Autorität allgemein gerichtete psychologische Impulse – vereint und sich dabei offensichtlich auf die radikale Jugend ausrichtet.

Gemäß den sozial- und kulturtheoretischen Denkern, die an Freuds (und Nietzsches) Kulturtheorie anschließen (also Foucault, Bourdieu etc.), wird Gewalt im Kulturfortschritt in ihrer symbolischen Geltung verallgemeinert und in ihrem Zugriff verfeinert, sublimiert und introjiziert. Limonov befindet sich in einer Double-Bind-Struktur: Die faschistoide (oder stalinistische) Verherrlichung von Gewalt richtet sich gegen die westlichen Zivilisationssysteme, die er in *Disziplinaranstalt* als repressiv im Hinblick auf ihre Verinnerlichung von Gewalt, ihre Domestizierung des Menschen kritisiert. Gegenüber der autoritären Tradition des post-/sowjetischen Staats muss er aber westliche Freiheitsrechte einfordern. Limonov hat Züge eines mythischen Verhältnisses zur Gewalt. Ob die Brüderbande den Aufstand gegen den Vater probt (anarchistisches Moment) oder gegen den äußeren Feind zieht (Moment der Introjektion des ermordeten geliebten, weil schützenden grausamen Vaters) – sie soll eine heroische Form der Vergesellschaftung darstellen. Unter den Bedingungen Ende der 2000er und Anfang der 2010er Jahre, in der eine Oppositionsbewegung Fuß fasste und die Entmachtung eines als illegitim empfundenen, autoritären Herrschers gefordert wurde, spielte das Moment des Aufständischen eine ungleich größere Rolle. Die Ambivalenz gegenüber dem „gewalttätigen Vater der Urhorde" war auch ein grundsätzlicher Widerspruch in der neuen liberaleren, ideologischen Positionierung der Partei nach 2004. Die Einforderung der Freiheitsrechte steht der positiven Bezugnahme auf die stalinistische Vergangenheit eigentlich unvereinbar gegenüber. Jene Bezugnahme musste unter den Bedingungen des Kampfs gegen das zunehmend autoritäre Regime Putin weitestgehend zurücktreten.[561]

Was für *Limonka v tjur'mu* galt, lässt sich auch für Limonovs *Po tjur'mam* sagen. Das Gefängnis wird zur Metapher der russischen Staatlichkeit, die dem degenerierenden Sozium als reine Strafinstanz gegenübersteht. Der sich hieraus eigentlich ergebende Horizont der Frage nach sozialer Gerechtigkeit wird indes im untersuchten Gefängnisbuch Limonovs durch Ambivalenz hinsichtlich der strafenden väterlichen Instanz, also durch politische Mythologie verstellt. Diese dient zwar der Ästhetisierung von Politik, genauer: dem Mythos der Wiedergeburt der Nation, ist aber in sich sehr widersprüchlich und

lichen Widerspruch zur konservativen Revolution der Eurasisten (vgl. die Kritik von Garkovenko [ca. 2004]). Limonov kennt nicht nur Freuds *Totem und Tabu,* sondern bezieht sich im Zuge seiner Beschäftigung mit Moses auch auf Freuds „Der Mann Moses und die monotheistische Religion". Limonov betreibt also wiederum eine Art von Selbstbespiegelung in einem großen Mann, diesmal im jüdischen Religionsstifter und Volkseiniger. Die Erzählung in *Ein zweites Russland* bzw. *Ein anderes Russland* (siehe Kap. 3.6.3) knüpft ja auch an das Exodus-Motiv an.

561 Vgl. Sokolov 2006a, 140, und Sokolov 2008, 190 ff.

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

auch nicht ausreichend an die aktuellen politischen Bedingungen angepasst, um populär wirksam werden zu können. Limonovs Schilderungen des Menschenschlags der Verbrecher wirken wohl verfremdend und wecken beim Leser ein großes Interesse für eine solche Existenzweise. Der Verbrecher ist – weil er nicht mit der *soft nasilie* domestizierbar ist – direkt der Gewalt des Staats ausgesetzt. Doch ist das Gefängnis die Antithese der durch die virile Kraft der Verbrecher-Revolutionäre zu verjüngenden Mutter-Nation; in ihrem Leib werden jene mortifiziert, wie es ein alptraumhaftes Gedicht aus *Po tjur'mam* zum Ausdruck bringt:

Тюрьма, как мамка, матка, горяча.
Тюрьма родит, натужная, кряхча
И изрыгает мокрый мертвый плод.
Тюрьма над нами сладостно поет:

«Ву-у-у-у! Сву-у-у-у! У-ааа!
Ты мой, пацан, ты мой, а я — мертва,
На суд-допрос, на бледный Страшный Суд
Тебя, пацан, вставай, пацан, зову-уут!»[562]

Der nicht immer, aber immer wieder vollzogene Kurzschluss, die Verehrung der Figur des Verbrechers als revolutionär, wirkt gleichermaßen wie ein radikaler ästhetisch-ethischer Distinktionsakt.[563] Limonovs Wunsch, eine führende Rolle in der Oppositionsbewegung zu spielen, drängte ihm hingegen immer wieder die sehr viel einfachere Rolle des Kämpfers für Freiheitsrechte und gegen staatliche Willkür auf.

562 Limonov 2004b, 162 f. Interlineare Übersetzung: „Das Gefängnis ist wie eine Mutter, ein Mutterleib, heiß/ Das Gefängnis gebiert, angestrengt, stöhnend/ Und wirft eine feuchte tote Frucht./ Das Gefängnis singt über uns wonnevoll: „Vu-u-u-u! Svu-u-u-u! U-aaa!/ Du bist mein, Junge, Du bist mein, und ich bin tot./ Zum Gerichts-Verhör, zum blassen Letzten Gericht/ Junge, man ruft Dich, Junge, aufstehen!“
Interlineare Übersetzungen stark gereimter Gedichte, die nur wenig den Charakter des Originals wiedergeben können, werden in Fußnoten wiedergegeben.

563 Vgl. in *Toržestvo metafiziki* Limonovs Beschreibung einer Gefängnismahlzeit. Aus den Lautsprechern im Speisesaal wummert die Musik von Rammstein. Das Erzähler-Ich fühlt sich in einer Phantasie als einer der gefährlichen Verbrecher, die den Leuten ans Eigentum und ans Leben wollen. Dabei seien die finsteren Gesellen, unter denen Limonov speist, „die Nachfahren von Razin, Pugačev und Lenin“ (Limonov 2005b, 22: „my potomki Razina, Pugačeva i Lenina“). Die germanische Musik rufe „zum rechten Aufstand“ (ebd.: „k pravomu buntu“). Sie möchten ausbrechen, in Ėngel's einfallen, die Häuser und die Polizeistation besetzen und die Mädchen an sich ziehen.

https://doi.org/10.7788/9783412508364

3.8 Ästhetisierung von Politik? Das Bild des jugendlichen Revolutionärs in Zachar Prilepins Roman *San'kja*

Kurz nach dem Erscheinen von Prilepins *San'kja* (2006), in Deutschland als *Sankya* (2012) beim Verlag Matthes & Seitz, konnte der deutsche Leser den Autor Zachar Prilepin, von dem hier schon einige Male die Rede war, in einem Porträt in der *Süddeutschen Zeitung* kennenlernen. Der Journalist geizte nicht mit positiven Attributen für den zu diesem Zeitpunkt sechsunddreißigjährigen, mit seiner Familie unweit von Nižnij Novgorod lebenden Schriftsteller. Prilepin sei der „vielleicht wichtigste Autor für jene junge russische Generation, die die Postmoderne satt hat und wieder nach Werten fragt"[564]. *San'kja* sei eine Art „Manifest der Nationalbolschewiken"[565], kein Aufruf zur Revolution zwar, jedoch ein Appell zu Engagement in den öffentlichen Angelegenheiten anstelle des in Russland so verbreiteten Zynismus.

Auch wenn der seit vielen Jahren in Moskau lebende Journalist Gathmann in seinem Enthusiasmus wohl kaum eine deutsche Öffentlichkeit repräsentierte, war sein Artikel ein Indiz für eine wachsende allgemeine Akzeptanz der im Bündnis *Ein anderes Russland* aufgegangenen Bewegung um Limonov, für die Wahrnehmung, in diesem Kontext, von Keimen einer Zivilgesellschaft und von Kämpfern für Freiheitsrechte unter dem Regime Putin. Ein paar Monate später jedoch erhielt der sprießende Enthusiasmus einen Dämpfer: durch eine vorgebliche Betätigung als Briefträger des *Briefstellers* Prilepin. Der Autor veröffentlichte Ende Juli 2012 einen offenen Brief an den Genossen Stalin, verfasst nicht in seinem Namen, sondern dem der „Liberalen Öffentlichkeit Russlands".[566] Eine Mystifikation lag vor, die niemanden täuschte bzw. täuschen sollte: Prilepins Aufzählung der verehrungswürdigen historischen Großtaten des „Generalissimus", dessen Leistungen als vom gehässigen, fingierten Kollektivautor der Epistel nicht anerkannt würden, mit dem Prilepin streng ins Gericht geht. Stalin habe doch die Sowjetunion geeint, Fabriken – zugegeben, unter Versklavung des Volks – gebaut, dazu Eisbrecher und Atom-U-Boote. Die „Liberale Öffentlichkeit Russlands", mit der offensichtlich auch die politisch hegemoniale soziale Schicht der Perestroika-Zeit und der 1990er Jahre angesprochen wird, habe hingegen das Land geteilt bzw. aufgeteilt, die Fabriken verkauft, um Schlösser einzukaufen, die Eisbrecher und Atom-U-Boote verscherbelt, um sich Yachten zuzulegen. Die Gehässigkeit der Liberalen, so legt Prilepin nahe, entspringe ihrer Ambivalenz. Sie wüssten, dass sie Stalin mit seinem Sieg über die Nazis ihr Leben verdankten, wollten ihm darob aber nicht verbunden sein. Alles das, was

564 Gathmann 2012a.

565 Ebd.

566 Prilepin 2012a; 2013, 300: „Rossijskaja liberal'naja obščestvennost'".

den Liberalen ausmacht, zumal das Geld, das sie in den 1990er Jahren machten, wollten sie ihrem eigenen Talent, Mut, Fleiß und Intellekt verdanken. Sein ästhetisch-ethischer Geschmack erlaubt dem Liberalen nicht einmal den Genuss der in Stalin vermeintlich verkörperten nationalen Größe:

> Du [Genosse Stalin] hast Russland zu dem gemacht, was es niemals zuvor war: zur stärksten Macht auf dem Erdball. In der gesamten Menschheitsgeschichte war nie ein Reich so stark wie Russland unter dir. / Glaubst du, dass irgendwer so etwas gerne sieht?
>
> Ты сделал Россию тем, чем она не была никогда – самой сильной страной на земном шаре. Ни одна империя за всю историю человечества никогда не была сильна так, как Россия при тебе./ Кому всё это может понравиться?[567]

Vorschlag eines Gedankenexperiments: Blenden wir für einen Moment alles aus, was wir über Prilepin schon wissen und nehmen wir die literarische Form des Briefes versuchsweise ernst. Bei aller Skandalösität – so könnten wir dann sagen – spielt die Konstruktion eines so radikal gespaltenen Subjekts, wie sie im Brief insgesamt vorliegt, auf eine in der *russischen Intelligenzija* weit verbreitete Schwäche an. Das Erleiden der sowjetischen demagogischen Herrschaftstechnik, die allenthalben ein virtuelles Volk ins Feld führte und das reale Volk gegen die kritische Intelligenzija aufzuhetzen suchte, ließ diese die schuldhafte Erkenntnis verdrängen, die fundamental zur Rolle des kritischen Intellektuellen gehört: dass er/sie den *happy few* zuzurechnen ist und dass im Zivilisationsprozess immer ein Großteil der Menschen sozusagen „bei saurer Arbeit" und „wenig Genuß" gehalten wird und „gleichsam mechanisch […] zur Gemächlichkeit und Muße anderer", „die Notwendigkeiten des Lebens [besorget]"[568]. Das transgenerationale Trauma, die vererbte Opferrolle, erleichterte der zumindest gefühlt staatsfernen Intelligenzija, sich im zunehmend *vegetarischen* nachstalinistischen Sozialismus einzurichten, denn man hatte alles Böse, was einen umgab, ja nicht selbst verschuldet, und das, was man erhielt, war doch anscheinend nur ein geringer Teil von dem, was man für sein Talent und seine Arbeit verdient hätte und in einer „normalen Gesellschaft" (dem Westen) bekäme.[569]

---

567 Dt. Ausg.: Prilepin 2013, 299 f.; russ. Ausg.: Prilepin 2012a.

568 Kant 1974, 390.

569 Die vermeintliche Staats- und Schuldferne der Intelligenzija bedarf der Entmythifizierung im Kontext der Frage nach dem Stalinismus als Modernisierungsprojekt. Wenn man nicht behaupten möchte, dass der Stalinismus jeglicher rationalen ökonomischen Logik widersprach – eine Meinung, die genauso falsch ist, wie die ökonomische Rechtfertigung des Terrors –, wird man nach seiner Verwandtschaft mit Techniken der Disziplinargesellschaft fragen müssen, die die Entwicklung einer Wohlstandsgesellschaft ermöglichten. Damit scheint der Verharmlosung des stalinistischen Terrors

https://doi.org/10.7788/9783412508364

Das an sich nicht uninteressante Verfahren der Fingierung eines Briefs mit ambivalenter Autorschaft hätte bestimmte soziale Dynamiken zum Vorschein bringen können. Der Brief bleibt jedoch stecken im Modus des Symptoms; er erstickt in stalinistischen und antisemitischen Plattitüden. Prilepins Provokation hätte vielleicht interessantere Reaktionen gezeitigt, wenn er wenigstens die „liberale Öffentlichkeit Russlands" nicht mit dem jüdischen „Stamm" („semena") identifiziert hätte, den Stalin mit russischen Opfern vor den deutschen Gaskammern bewahrt hätte.[570] So wurde der soziale Konflikt, an dem Russland nach wie vor krankt, einmal mehr auf einen ethnischen Gegensatz umgelegt und damit dem Blick verstellt. Seine Kritik eines in der liberal gesinnten russischen Intelligenzija verbreiteten Aristokratismus hat Prilepin jedenfalls schon ein wenig überzeugender geäußert, ohne die explizite Wendung ins Antisemitische.[571] Die mythische Betrachtung der russischen Geschichte, in der die Russen dies und die Juden das machen, ist ein Symptom einer wirklichen Entfremdung der Intelligenzija, sowohl von der Macht als auch von der Mehrheit der Bevölkerung. Das Spiel der Macht in Russland bewirkt, dass die Intelligenzija sich aufteilt in einen zynisch-konformen,

Tür und Tor geöffnet. Umgekehrt aber führte die Idealisierung des Westens durch die russische Intelligenzija, ihre Meinung, dass in den zivilisierten Ländern des Westens sich alle Menschen harmonisch aneinander bereicherten, zur Neutralisierung der Intelligenzija als kritischem Faktor im Transformationsprozess in den 1990er Jahren. Folgende Passage – in der einige Motive von Prilepins „Brief" anklingen – finden wir bei Kagarlickij, einem stalinismusfernen marxistischen Gesellschaftskritiker: „The new authorities [in the 1930s] also introduced enlightenment. They needed universal literacy, along with modern science and technology; also required was professional training for cadres. Although the repressions of the 1930s became one of the key myths in intelligentsia consciousness, the members of the Soviet intelligentsia, in their great majority, were not descendants of the victims of repression. Overwhelmingly, they were descended from workers and peasants for whom Stalin's repressions cleared the way for advancement./ Bitter condemnation of the terror, combined with a desire to make the maximum use of its fruits, became the first moral and cultural contradiction of the new intelligentsia. There is nothing unnatural here; we can delight in the palaces of St Petersburg, even though they were built on human bones. History is forever forcing one generation to build its prosperity on the bones and sacrifices and sufferings of another. The problem was not in the link between Stalin's purges and the rise of the new intelligentsia, but in the fact that the intelligentsia has been unwilling to admit to this link." (Kagralickij 2002, 53).

570 Prilepin 2013, 297 und 2012b.

571 Vgl. Prilepin 2003. Ob die antisemitischen Ressentiments allerdings sowieso mitschwingen, wenn eine Polemik in der nationalpatriotischen, vom klar antisemitischen Aleksandr Prochanov herausgegebenen Zeitschrift *Zavtra*, erscheint, ist eine komplexere Frage. Auch wenn Schmid (2015a, 145) betont, Prilepin habe die Aktion des offenen Briefs als „eine Art literarischen Selbstmord" konzipiert, in Relation zu seiner Position im literarischen Feld gesetzt, schadete dem Autor seine polarisierende Positionierung wenig, vor allem rückblickend nicht – angesichts der seit dem Ukrainekrieg eingetretenen Polarisierung der russischen Gesellschaft insgesamt und einer nationalpatriotischen Hegemonie.

machtgeil-demagogischen Teil und in einen kritisch-enttäuschten Teil, der quasi dem Volk zum Fraß vorgeworfen wird. Vielleicht versteht Prilepin die Regeln dieses Spiels nicht, aber mit seinem Brief spielt er hier nolens volens auf der Seite der Demagogen. Und bezeichnenderweise ignoriert er in seiner Erzählung vom liberalen Nosferatu, der in der Perestroika-Zeit angeflogen kam und mit seinem Mantel den Himmel über Russland verdunkelte, ja auch, dass der allergrößte Teil derer, die sich an den Privatisierungen der 1990er Jahren bereicherten, jene waren, „[…] die schon während der späten ‚kommunistischen' Jahre der UdSSR Macht besaßen"[572]. Der Liberalismus dieser Schicht dürfte zu einem großen Teil ein zynisches Lippenbekenntnis gewesen sein, während der machtferne, bildungsbürgerliche, oft kirchenmausarme Teil der Intelligenzija noch heute aufrichtig daran glaubt, dass Russland am Liberalismus genesen könnte (ohne das verdammte russische Wesen). Noch vieles mehr wäre hierzu zu bemerken, aber der „Brief an den Genossen Stalin" ist nicht der Grund dafür, dass Prilepin, dem Romancier, hier so viel Platz eingeräumt wird.

Prilepins Zugehörigkeit zum Umkreis der 2007 endgültig als extremistisch verbotenen Nationalbolschewistischen Partei wurde zu einem Teil seiner Inszenierung als Autorenpersönlichkeit. Paradoxerweise aber lehnt er Fragen, die sich direkt auf seine politischen Ansichten beziehen, gern mit dem Hinweis ab, dass er lediglich Schriftsteller sei. Kann man darin eine Art Doppelspiel sehen? Jedenfalls lag es für viele, aber beileibe nicht alle Rezensenten von *San'kja* nahe, den Roman als politischen Vorstoß zu verstehen. Insofern die Literaturkritik dabei schnell den Einfluss von Maksim Gor'kijs Roman *Die Mutter* auf *San'kja* erkannte[573], erscheint es naheliegend und vielversprechend nachzufragen, ob Prilepin mit seinem jugendlichen Helden San'kja, ähnlich wie Gor'kij mit Pavel Vlasov, ein politisches Identifikationsmuster zur Beförderung einer revolutionären Bewegung anbietet. Zumindest Prilepins Gesinnungsgenossen wollten *San'kja* so verstehen. Vladimir Bondarenko sah in *San'kja* Parteiliteratur in der Tradition Gor'kijs und Nikolaj Ostrovskijs sowie den Beweis einer nationalen (bzw. imperialen) Wiedergeburt der Literatur; im Umkehrschluss konnte er Einiges Russland den Untergang voraussagen, denn: „Außerhalb einer lebendigen Literatur gibt es auch keine lebendige Partei!"[574]. Im Vorgriff auf die Problematik der Parteilichkeit (ausführlich behandelt im zweiten Abschnitt dieses Kapitels) ist hier schon auf die klassische Rekonstruktion des Romans des Sozialistischen Realismus als „Ritual" und „mythisches Erzählen" durch Katerina Clark zu verweisen. In Clarks von der Ethnologie beeinflusstem Ansatz dient der Roman des Sozialistischen Realismus vor allem der Darstellung der Reifung des kommunistischen

572 Vgl. Kagarlickij 2012, 11.
573 Vgl. Danilkin 2006.
574 Bondarenko 2006: „Вне живой литературы нет и живой партии!"

https://doi.org/10.7788/9783412508364

Subjekts. Dementsprechend wird in dieser Literatur das Mimetische häufig von einem zur Stereotypie neigenden Symbolischen verdrängt. Die Darstellung der Jugendbewegung der Nationalbolschewisten durch Prilepins *San'kja* ist meines Erachtens hingegen für verschiedene Interpretationen offen. Dies bestätigt die Rezeption: Prilepin gelang es mit *San'kja,* eine recht breite Schicht von russischen Lesern (siehe Tab. 1) auf spezifisch literarische, *mimetische* Weise einen Ausschnitt aus ihrer sozialen Wirklichkeit sehen und empfinden zu lassen.[575] Die sehr unterschiedlichen Reaktionen bestätigen die Annahme der Vieldeutigkeit des Romans.[576] Viele empfanden ihn als politisch orientiert oder gar revolutionär, verurteilten/verspotteten ihn[577] oder applaudierten[578] ihm darin. Manche priesen seinen realistischen, authentischen Charakter.[579] Bei anderen wiederum hat man den Eindruck, sie wüssten eigentlich nicht genau, ob sich ihre Ablehnung nun auf den Roman oder die dargestellte Wirklichkeit bezieht.[580] Die Behauptung, dass der Roman direkt politische oder revolutionäre Identifikationsmuster bereitstellen würde, wird verständlicherweise eher von Prilepins politischen Gesinnungsgenossen auf der einen

575 Der aufmerksame Leser wird festgestellt haben, dass sich in der Romaninterpretation mitunter zwei Verwendungsweisen des Begriffs des Mimetischen gestört haben. In Lacoue-Labarthes und Nancys Weiterentwicklung von Benjamins Begriff der „Ästhetisierung von Politik" identifiziert sich das Volk mit seinem mythischen Bild auf *mimetische* Art und Weise. In Bourdieus Theorie literarischer *Mimesis* – auf die an der mit dieser Fußnote markierten Stelle referiert wird –, erlaubt das mimetische Vermögen hingegen ein Erkennen der Tiefenstrukturen des Konstitutionsprozesses von (sozialer) Wirklichkeit. Dieses literarische Erkennen wird aber gerade verunmöglicht durch die vereinheitlichende rituelle Verwendungsweise des Literarischen, wie sie u.a. der Sozialistische Realismus zum Zwecke einer Ästhetisierung von Politik anstrebte. Hier möchte ich diese beiden Verwendungsweisen in zwei verschiedenen Kontexten nur konstatieren und auseinanderhalten. Es kann indes sein, dass diese Beobachtung Anlass für eine interessante theoretische Reflexion des Gegensatzes von „symbolic" und „mimetic" bei Katerina Clark hergeben könnte.

576 Vgl. zur Rezeption auch Kasper 2007, 124 ff. Die angenommene Vieldeutigkeit des Romans wird auch durch die Diskussion im großen Internet-Literaturforum *Librusek* bestätigt (s. http://lib.rus.ec/b/209436; letzter Zugriff: 27.02.2017). Interessant ist dabei, dass in den Kommentaren der nichtprofessionellen Leser (ein Dutzend an der Zahl) die Frage nach der Politisiertheit des Romans eine geringere Rolle spielt als bei den Journalisten bzw. anders verhandelt wird. User „Dajnagon" (21.06.2010) würdigt als einziger die Bemühungen der Helden im Kampf gegen das System. Die anderen User würdigen etwa zur Hälfte die ästhetische Qualität des Romans, vor allem den lebensnahen Realismus. Die andere Häfte kritisiert den Roman vehement, wobei sich moralische Ablehnung (die zwischen Darstellung und Dargestelltem selten unterscheidet) und ästhetische Motive (primitiver Stil, hölzerne Figuren) die Waage halten.

577 Vgl. stellvertretend Lur'e 2006. – Ševcov 2006.

578 Vgl. stellvertretend Prochanov 2006.

579 Vgl. stellvertretend Gorlova 2006.

580 Vgl. stellvertretend Ramizova 2006.

https://doi.org/10.7788/9783412508364

Seite, seinen Antipoden im kulturellen Feld bzw. sozialen Raum auf der anderen Seite aufgestellt, von diesen mit abwertender, von jenen mit affirmativer Stoßrichtung.[581]

Im Vergleich von *San'kja* und *Die Mutter* bedarf es der Beleuchtung zweier Aspekte, um die Relevanz von Prilepins Roman hinsichtlich der Fragestellung der Ästhetisierung von Politik zu entfalten. Zum einen soll das Verhältnis des mittlerweile etablierten und gar nicht so jungen Autors Prilepin und seines jugendlichen Helden San'kja differenzierter thematisiert werden. Mark Lipoveckij hat in seinem wichtigen Aufsatz *Političeskaja motorika Zachara Prilepina (Die politische Motorik des Zachar Prilepin)* anhand des Vorwurfs einer „Mackermanier"[582] die ressentimentgeladenen Verhaltensmuster von Prilepins Helden mit denen ihres Schöpfers gleichgesetzt.[583] Ich werde im Gegensatz zu dieser wichtigen, aber zu kurz greifenden These argumentieren, dass Prilepin in der Inszenierung seiner Autorenpersönlichkeit vielmehr einen „gespaltenen Habitus" (ein Begriff Pierre Bourdieus) an den Tag legt, und dieser gespaltene Habitus funktional daraufhin erscheint, dass Prilepin sich aus einem marginalisierten Jugendlichen wie San'kja in einen Professionellen des Kulturbetriebs verwandelt hat, dessen Stimme Gehör findet. Weiterhin möchte ich ein literarisches Erkennen des Sozialen als eine (mögliche) Funktion der Literatur Prilepins bestimmen und dies von einem rituellen Gebrauch von Literatur, einer Ästhetisierung von Politik mittels Literatur abgrenzen, wobei ich die von Clark aufgewiesene rituelle Funktionsweise des Romans im Sozialistischen Realismus als eine Strategie der Ästhetisierung verstehe. Dabei wird auch versucht, in *San'kja* ein Verhältnis zur Gewalt sichtbar zu machen und zu benennen.

3.8.1 Prilepins Werdegang und sein „gespaltener Habitus"

Prilepin, der, wie schon vermerkt, Fragen nach seinen politischen Ansichten, wenn er will, ausweicht[584], gelingt es, als Publizist eine ganze Bandbreite von Medien-Outlets zu bedienen. Im Jahre 2011 war Prilepin Kolumnist der Magazine *Ogonek, Russkaja žizn'* und *Medved'* und wurde ins Redaktionskollegium von *Družba narodov* aufgenommen. Darüber hinaus war er Chefredakteur der Lokalredaktion der *Novaja gazeta* in

581 Vgl. auch die auf der Homepage Prilepins zusammengetragene Debatte um den Artikel des Bankiers Petr Aven, der den Roman naiv (i.e. eher dessen Helden) für das Magazin *Russkij Pioner* (vom 15.10.2008) vom ethischen Standpunkt des Entrepreneurs kritisierte: http://zaharprilepin.ru/ru/pressa/aven-protiv-prilepina.html, letzter Zugriff: 19.01.2017.

582 Lipoveckij 2012, 181.

583 Die Übersetzung für „pacanskij stil'" folgt hier Radetzkaja 2013, 307.

584 Vgl. Radetzkaja 2013, 311.

Nižnij Novgorod und belieferte auch noch Lifestyle-Magazine wie *Sex in the City* und *Glamour*.[585]

Angesichts des journalistischen Professionalismus Prilepins mag es überraschen, dass seine Heimmannschaft eine radikale Jugendbewegung, die NBP, war. Prilepin trat ihr bereits 1997, nach seinem ersten Tschetschenien-Einsatz mit dem russischen Polizei-Sonderkommando (OMON) bei. 2007, als die NBP als extremistische Organisation verboten wurde, diente ihm wie vielen anderen Parteimitgliedern die Oppositionsbewegung *Ein anderes Russland (Drugaja Rossija)* als „Auffangbecken“[586]. Nach einem weiteren Tschetschenien-Einsatz im Jahre 1999 wurde Prilepin 2000 Chefredakteur der *Limonka*. Die NBP dient der „Vereinigung der Schaffenden“ („sojuz sozidajuščich“) in *San'kja* als Vorlage; der Roman bildet die wichtigsten Stationen der Parteigeschichte ab, allerdings auf hyperbolische Art und Weise, wobei aus dem weitestgehend gewaltlosen Widerstand der NBP am Romanende ein regelrechter Putsch wird, sodass die „Vereinigung der Schaffenden ironischerweise schließlich als geradezu literarische Ausbuchstabierung des Bilds erscheint, das die Staatsanwaltschaft im Prozess gegen Limonov zu erzeugen suchte.

Die NBP-Kultur und ihre wissenschaftliche Konzeptualisierung sind ein Teil des Horizonts, in dem das Phänomen Prilepin eine adäquate Aufarbeitung erfahren kann. Die bisherige Sekundärliteratur hat diesen Weg nicht eingeschlagen. Dabei gibt es, vergleicht man Limonovs und Prilepins Entwicklung, gemeinsame Traditionslinien; es gibt auch Kontinuitäten, wobei an bestimmten Wegmarken Prilepin eine andere Abzweigung wählt. Auf den „Brief an den Genossen Stalin“ zurückkommend, lässt sich etwa festhalten, dass Prilepin hier ganz in der Tradition der Intelligenzija-Schelte von Ėduard Limonov steht und insbesondere an die Motive jener Artikel anknüpft, mit denen dieser 1990 bis 1992 wieder publizistisch in Russland Fuß fasste.[587] Wie oben bereits beschrieben, ist Prilepin stark involviert in Limonovs Projekt, in dem den jugendlichen Marginalen (Rockern, Punks, Skinheads usw.) die neue revolutionäre Subjektivität zugeschrieben wird, nachdem Lenin den Fehler gemacht hatte, auf die leicht zufriedenzustellende Arbeiterklasse zu setzen.[588] Prilepin erklärt seine Parteikameraden zu einer „neuen Aristokratie“, die die sowjetische Elite beerbt. Bei aller Ähnlichkeit zeigt sich indes auch Diskontinuität: Während Limonov sich zu einer Art von allwissendem Übermenschen stilisiert, der Ost und West kennt, und gleich dem Emigranten Lenin aus dem Westen anreist, um dem russischen Volk mit der Methodik des Berufsrevolutionärs

---

585 Vgl. den Eintrag „Prilepin, Zachar: Rossijskij pisatel'“ zu Zachar Prilepin auf Lenta.ru 2013: http://lenta.ru/lib/14182720/#26, letzter Zugriff: 08.10.2013.

586 Radetzkaja 2013, 306.

587 Gemeint sind die in *Isčeznovenie varvarov* (Limonov 1992) eingegangenen Artikel, die teilweise Zweitverwertungen von Kapiteln aus *Disciplinarnyj sanatorij* (Limonov 2002b [1988–89]) sind.

588 Vgl. Lektion 13 von *Drugaja Rossija* (Limonov 2003a).

eine neue Ideologie *aufzuhalsen*, besteht Prilepins Ich-Ideal eher darin, als Bindeglied zwischen der *guten* sowjetischen Intelligenzija und der neuen Aristokratie zu fungieren. Die sowjetische Intelligenzija steht bei Prilepin, der eine Monographie über den Schriftsteller Leonid Leonov geschrieben hat, viel höher im Kurs als beim ehemaligen, zur Emigration gezwungenen Mitglied des sowjetischen Underground Limonov.

Auch wenn man Limonov im Vergleich zu postmodernen Autoren wie Viktor Pelevin oder Vladimir Sorokin durchaus als Teil der Kultur einer neuen Aufrichtigkeit ansehen kann[589], beherrscht er gleichwohl deren rhetorisches Arsenal nicht so perfekt wie Prilepin, zu sehr bleibt er Kunstfigur bzw. „privatisiertes Gesamtkunstwerk"[590]. So gesehen, steht Prilepin auch für einen neuen Stil in der Bewegung. Er verkörpert in gewisser Weise das Wunschbild eines „organischen Intellektuellen" von rechts.[591] Prilepin, 1975 geboren, ist schließlich seit jungen Jahren in der NBP, in der er sich politisiert hat. Er gehört damit der Altersgruppe wie die oben genannten Regionalleiter an (Jahrgänge 1974–1976), dank denen die NBP in die Provinz ausgreifen konnte.[592] Prilepins politische Biographie fällt fast vollständig in die Ära Putin, und er ist zu einer vernehmbaren Stimme in der Protestbewegung gegen den Präsidenten geworden, auch zu einem Teilnehmer an den Protestspaziergängen von Literaten.[593] Ihm gerät dabei zum Vorteil, dass er, anders als manche seiner Alters- und Parteigenossen, von denen mittlerweile einige der Partei den Rücken gekehrt haben, meist keine schrillen faschistoiden Töne anschlägt. Auch faschistischen *stëb* wie Limonovs oben dargestellte Selbstbespiegelung im Schwabinger Bohemien Hitler gibt es bei ihm nicht; der heimische und insofern „bodenständigere" Stalinismus tritt bei ihm deutlich in den Vordergrund. Illustrieren lässt sich dies anhand seiner Polemik gegen die Jugendbewegung Naši (Die Unsri-

---

589 Vgl. Medvedev 2011a, 151 f.

590 Vgl. Matich 2005, 757.

591 S. zum Begriff des „organischen Intellektuellen" den Eintrag im *Historisch-kritische[n] Wörterbuch des Marxismus* – der Urheber des Begriffs, der italienische Marxist Antonio Gramsci betonte die „organisierende Funktion" des Intellektuellen (Demirović/Jehle 2004, 1275). Sie tragen „zur Verallgemeinerung von [den] korporativen Interessen [der herrschenden Gruppen] bei, arbeiten also deren Hegemonie aus, indem sie subalterne Gruppen konsensual zu gewinnen versuchen" (ebd.). Mit diesem Verständnis des Intellektuellen würde die „Unterscheidung zwischen ‚traditionellen' und ‚organischen' I[ntellektuellen] zentral" (ebd.). Gegenhegemoniale Gruppen hätten demnach mehr Erfolg, wenn sie nicht nur die „traditionellen Intellektuellen" assimilierten, sondern aus ihren eigenen Reihen „organisch" Intellektuelle hervorbrächten, die den Kontakt zur Basis halten (vgl. ebd.). Bourdieu kritisierte dieses Konzept übrigens als „mythisches Konzept" (ebd., 1284), weil dieses Bild des Intellektuellen seiner Vorstellung der die Autonomie und universelle Werte verteidigenden Korporation von Intellektuellen – als dominierter Pol innerhalb der dominanten, herrschenden Klasse – nicht entsprach (vgl. ebd., 1284 f.).

592 Vgl. Kap 3.5, Fn. 423.

593 Vgl. Gabowitsch 2013, 25.

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

gen)[594], die von Vasilij Jakemenko – zeitweise offiziell für die Jugendpolitik des Kremls zuständig – als *antifaschistische* Bewegung u.a. auch gegen die NBP positioniert wurde. Prilepin wirft den präsidententreuen Jugendlichen ihre Verachtung der Veteranen, die mit Stalinporträts protestieren gehen, vor. Er stellt es als Paradoxon dar, dass die Našisty, die angeblichen Antifaschisten Russlands nur darauf warten, dass die Generation, die tatsächlich den Sieg gegen den Faschismus errungen habe, endlich wegsterbe, damit man Lenin begraben könne.[595] Abgesehen davon, dass Prilepin dabei die in Russland grassierende xenophobe Gewalt bemäntelt, indem er sie auf unklare Weise gegenüber einer vermeintlich genozidialen, den russischen Volkskörper schwächenden Regierungspolitik relativiert, liegt hier eine Reaktualisierung eines traditionellen sowjetischen Identitätsmusters des Antifaschismus vor, das paradoxerweise in der *Limonka* immer mit dem faschistischen *stëb* koexistiert hat. Prilepin ist die Verkörperung der Entfernung der NBP von ihren ästhetizistischen Anfängen.[596]

Politische Provokationen von Autoren lassen sich also nicht über einen Kamm scheren, das Verhältnis von autobiographischer und literarischer Persönlichkeit ist in jedem Fall neu zu betrachten. Dmitrij Bykovs Beispiele in seiner Verteidigungsschrift für den „Briefträger" Prilepin suggerieren ein zu vermeidendes Einerlei.[597] Interessant ist dabei, dass wir bei zwei dieser Beispielfiguren, Limonov und Lars von Trier, die narzisstische Selbstbestätigung beobachten, man könne Hitlers Handeln trotz allem verstehen. Von Trier, auf der Pressekonferenz in Cannes, redete sich um Kopf und Kragen und kommentierte auch noch metatextuell und ironisch seine melancholische Gewissheit, dass sein Tabubruch vollkommen mechanisch, in Absehung von seiner politisch unbelasteten Person, einen *shitstorm* in den Medien auslösen würde. Limonovs Selbstbespiegelung in der Figur Hitlers ist auch nicht hundertprozentig ernst zu nehmen, sondern hat Momente von *stëb,* aber immerhin legt er regelmäßig faschistoide Weltanschauungstraktate vor. Nun mögen beide Provokateure, wie Bykov suggeriert, auf diese Weise ihre souveräne Stellung im Kulturbetrieb, gegen dessen Macher und Machtinstanzen, demonstrieren, indem sie Normen und Erwartungen des Publikums ignorieren. Während Trier aber

594 Vgl. für ein „Porträt" der Unsrigen auch Schmid 2015a, 85 f.

595 Vgl. Prilepin 2008b, 108 f. Die Mitglieder der *Naši* werden despektierlich auch „našisty" genannt (Assonanz zu „fašisty" – „Faschisten").

596 Bezeichnenderweise betonte die Kunstwissenschaftlerin Ekaterina Andreeva im Gespräch mit mir am 9. Juni 2010, dass Timur Novikov, dessen Interaktionen mit Limonov und Dugin oben dargestellt wurden, in dem Moment das Interesse an Limonovs Partei verloren habe, in dem Leute wie Prilepin ihr Gesicht zu prägen begannen. Ob Novikovs Abneigung sich konkret auf Prilepin bezog, ist angesichts seines Todesjahrs 2002 fraglich; jedenfalls ist Andreevas Aussage ein Indiz dafür, dass der Wandel der Partei, die Einflussnahme von dem sowjetischen Underground fern stehenden Akteuren in der zweiten Hälfte der 1990er Jahre ausschlaggebend für den Interesseverlust war.

597 Bykov 2012.

indirekt danach strebte, die Autonomie des Feldes zu stärken, um ironisch vulgäre Kategorien für die Interpretation seines Werks zurückzuweisen, es vor Banalisierung schützend, wäre ein solches Motiv in Limonovs Fall schwer vorstellbar.[598]

Was Prilepin anbelangt, so ist Mark Lipoveckij zum Kern des Problems der Anstößigkeit des Autors vorgestoßen, um es dann aber drastisch zu übersimplifizieren. In seiner Polemik geht er von einer Figurenrede der Hauptperson Saša Tišin im Roman *San'kja* aus:

> […] es gibt schon lange keine Ideologie mehr… In unserer Zeit sind allein… die Instinkte ideologisch! Die Motorik! Intellektuelle Führerschaft ist veraltert [sic!], unwiederbringlich verschwunden. […] Weder der Boden, noch die Ehre, noch der Sieg oder die Gerechtigkeit – nichts von alledem braucht eine Ideologie […]!)
>
> […] никаких идеологий давно нет… В наше время идеологичны… инстинкты! Моторика! Интеллектуальное менторство устарело, исчезло безвозвратно […]Ни почва, ни честь, ни победа, ни справедливость - ничто из перечисленного не нуждается в идеологии.[599]

Lipoveckij stellt die These auf, diese Selbstbeschränkung auf eine politische Motorik würde den Helden San'kja mit seinem Schöpfer Prilepin verbinden.[600]

Das Problem bei dieser Gleichsetzung von Autor und Held ist nicht die Verletzung einer Grundregel der Literaturwissenschaft. Die Frage nach dem Verhältnis von literarischer und autobiographischer Persönlichkeit lässt sich in der Tat nicht so streng kodifizieren. Als Interpret kommt man nicht umhin, ein Bild eines Autors zu entwerfen, und Lipoveckij kann in der Tat auf antiintellektualistische Attitüden in den Essays Prilepins verweisen, die dem Blut-und-Boden-Pathos seines Helden in wenig nachstehen.[601] Problematischer ist, dass „Motorik" kein wissenschaftlicher Begriff ist, sondern lediglich eine Metapher – eine Metapher die nahelegt, dass Prilepins Kommunikationsverhalten

598 Ich formuliere hier so vorsichtig, weil es nicht ausreicht, lediglich darauf hinzuweisen, dass die Clownaden Limonovs dazu beitragen, dass das Simulakrum einer politischen Streitkultur aus dem politischen Feld sich noch weiter über die kulturellen Felder ausdehnt, die dann die Politik retroaktiv anstecken und weiter ästhetisieren. Denn auch renitente, sich nicht den Machthabern fügende Haltungen können so in den Institutionen ausgebildet werden, die längerfristig auf eine Zivilgesellschaft positiv Einfluss nehmen. Der wertende Blick auf die Ideologie von Akteuren kann dabei mitunter verstellen, „dass auch undemokratische Organisationen ungewollt einer Demokratisierung zuträglich sein können" (Gabowitsch 2013, 142).

599 Prilepin 2012c, 185, und Prilepin 2007, 195 f.

600 Vgl. Lipoveckij 2012, 169.

601 Vgl. Prilepin 2008a.

quasi physiologisch zu erklären wäre. Prilepins Antiintellektualismus ist dabei zwar nur *ein* Merkmal des „Urfaschismus", den Lipoveckij dem Autor, auf Umberto Eco (1997) referierend, zur Last legt (Inkaufnahme von Widersprüchen, Irrationalismus, Kult der Aktion, des Heroischen und des Todes, Kult der Tradition, Fremdenfeindlichkeit, Misogynie und Homophobie sind die anderen).[602] Aber der Vorwurf des Antiintellektualismus ist *der* zentrale Stützpfeiler der Polemik, denn es ist diese vermeintliche Unreflektiertheit des Autors, die seine Gleichsetzung mit dem Helden ermöglicht. Das Problem der Kritik daran ist indes, umgekehrt, ihr Intellektualismus – Lipoveckij bürdet Prilepin sein Ich-Ideal auf. Auf ein ähnliches Problem stieß Diedrich Diederichsen in den 1990er Jahren, dem Jahrzehnt von Hoyerswerda, als Jugendkultur angesichts einer Welle des Nationalismus ihre Lizenz verlor, selbstverständlich als emanzipativ zu gelten. Es wäre ein theoretischer Rückschritt, so der Poptheoretiker in seinem berühmten Artikel „The Kids Are Not Alright", erneut mit einer altbackenen Ideologiekritik die „Person" und ihr „Bewusstsein" zum Maßstab der Kritik zu machen: „Wer nach dieser Logik mehr Bewußtsein hat, als er laut Determinanten haben dürfte, ist Person, also ist Person zu sein Erkenntnisprofit eines Kleinunternehmers in Sachen Bewußtsein."[603]

Anstelle dessen empfiehlt er, den „Materialcharakter" der nüchtern zu analysierenden kulturellen Praktiken ernst zu nehmen.[604]

Die Antipathie Prilepins gegenüber der liberalen Intelligenzija, beruht auf Gegenseitigkeit. Folgendermaßen führt Lipoveckij seinen Counterpart ein:

> Ein Absolvent des philologischen Instituts in Nižnij Novgorod, der Mitglied der Spezialeinheit OMON wurde und freiwillig zwei Tschetschenieneinsätze durchlief, der es schaffte, als Wachmann und als Totengräber zu arbeiten, ein Aktivist der NBP und ständiger Autor der Wochenzeitung „Zavtra", Mitvorsitzender der nationaldemokratischen Bewegung „Das Volk" (gemeinsam mit Aleksej Naval'nyj und Sergej Guljaev) sowie Generaldirektor der „Novaja gazeta" in Nižnij Novgorod – Zachar Prilepin (geb. 1975) wurde dessen noch mehr vor Vollendung seines 40. Lebensjahrs, eine der meist beachteten Personen des postsowjetischen Schrifttums.[605]

Soziales Erkennen vollzieht sich blitzartig, und schon die wenigen Informationen, die der Leser über den im Einstieg von Lipoveckijs Artikel vorgestellten Aufsteiger erhält,

---

602 Vgl. Lipoveckij 2012, 181.
603 Diederichsen 2012, 32.
604 Ebd., 34.
605 Lipoveckij 2012, 167.Da es hier nicht auf die sprachliche Form ankommt, wird auf das Original ausnahmsweise verzichtet.

machen es unwahrscheinlich, dass dieser sein symbolisches Kapital im literarischen Feld redlich erworben haben könnte. So ist Radetzkajas beiläufiger Erläuterung zuzustimmen, Lipoveckij charakterisiere mit „Mackermanier" Prilepins „Habitus"[606]. Lipoveckij hat mit seiner Ko-Autorin Birgit Beumers Bourdieus Theorie des Habitus auch an anderer Stelle verwendet, um den performativen, körperlichen und ideologielosen Charakter von Gewalt als einer „Meta-Sprache der postsowjetischen Selbstidentifikation"[607] zu erklären. Bourdieus soziologische Theoriebildung zwischen Phänomenologie und Objektivismus, für die der Begriff paradigmatisch steht, relativiert indes eigentlich den Gegensatz von Bewusstsein und „Motorik".[608] Ohne dass Pierre Bourdieu Selbst-/Reflexivität und Theorie entthront hätte, ist auch die „Inkaufnahme von Widersprüchen" („prenebreženie k protivorečijam")[609] in der Perspektive seiner Theorie der Logik der Praxis der Regelfall, die Widerspruchsfreiheit lediglich ein Ideal in formal sublimierten Sprachspielen. Die Widersprüche, die Prilepin an den Tag legt, lassen sich zudem durch Bourdieus Theorem des „gespaltenen Habitus"[610] erklären, die der Sohn eines Postboten anhand seiner eigenen widerspruchsvollen Biographie – seinem Aufstieg in die Pariser Bildungsaristokratie aus provinziellen, kleinbürgerlichen Verhältnissen – konstatierte. Der Liebling des Moskauer Kulturbetriebs Prilepin hat einen ähnlichen, wenn auch nicht ganz so extremen Aufstieg hinter sich. Nicht leicht vereint sein Habitus, dass er, einerseits, in den 1990er Jahren noch den Wunsch hatte, bestimmte Vertreter des Liberalismus „physisch zu vernichten", heute, andererseits, diese „fast mit Zärtlichkeit" betrachtet, obwohl er den Liberalismus bis auf den heutigen Tag „hass[t] wie die Pest."[611] Sein Hass auf die Vertreter eines verbrecherischen Systems erscheint irgendwie zu persönlich, und aufgrund seiner persönlichen Erfahrungen mit den russischen Menschen aller Schichten verhängt er großspurig eine Generalamnestie für sie alle. Der russische Mensch erscheint austauschbar – an welchen Platz man ihn auch gerade stellt, er tut, was er tun muss.[612] Fast hätte Prilepin nach seinem Ausscheiden aus der Spezialeinheit beim FSB angeheuert. Dann würde er nun dem Menschen gleichen, der ihn beschattet

606 Radetzj´kaja 2013, 307.

607 Beumers/Lipovetsky 2009, 64: „meta-language of post-Soviet self-identification"; vgl. ebd., 59 f.

608 Bourdieu/Wacquant (1996, 154) definieren den Habitus als „ein sozial konstituiertes System von strukturierten und strukturierenden Dispositionen, das durch Praxis erworben wird und konstant auf praktische Funktionen ausgerichtet ist". Diese Dispositionen lassen sich in die „Erzeugungsschemata von klassifizierbaren Werken und Praktiken" und „Bewertungsschemata" („der Geschmack") unterteilen (vgl. Bourdieu 1994, 280).

609 Lipoveckij 2012, 181.

610 Krais/Gebauer 2002, 72.

611 Prilepin 2008h, 28: „При том, что либерализм ненавижу по сей день как чуму."

612 Vgl. ebd., 27. – Vgl. Lipoveckij 2012, 170.

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

und hinsichtlich seiner oppositionellen Tätigkeit ausfragt.[613] Und Prilepins Direktive, jedes verbleibenden Patrioten „Klassenhass" („klassov[aja] nenavist'")[614] müsste sich auf den einen Menschen im Kreml richten, verträgt sich schlecht mit seiner Hoffnung als Delegationsmitglieds der begabten Jungschriftsteller beim Empfang durch Putin, dieser möge sich noch als „barmherziger Regent" („miloserdnyj pravitel'")[615] erweisen. Der „Brief an den Genossen Stalin" dürfte viel mit Prilepins Bedürfnis zu tun haben, solche kompromisslerischen Töne zu relativieren und um der Glaubwürdigkeit in der Bewegung willen, Farbe zu bekennen.[616]

Ressentiment auf der einen, Gefallsucht und ein kleinbürgerlicher patriotischer Humanismus auf der anderen Seite halten sich die Waage, und zumal einem legitimen Erben kulturellen Kapitals dürfte der Spott über Prilepin nicht schwerfallen.[617] Dieser Spott jedoch verstellt die entscheidende Frage: ob denn Prilepins gespaltener Habitus im Hinblick auf seine Prosa nicht durchaus funktional sein könnte. Dieser Frage möchte ich mich noch einmal zuwenden, nachdem ich im Folgenden den Roman *Sank'ja* vor der Folie von Gor'kijs *Die Mutter* betrachte.

3.8.2 Der jugendliche Revolutionär in Gor'kijs *Die Mutter* und *Prilepins San'kja*

In Gor'kijs *Die Mutter* ist Pavel ein positiver Held, nach Clark wird er zur „heiligenähnlichen Version eines mittelalterlichen Fürsten"[618]. Er verliert seinen trinkenden Vater und zeigt selbst Ansätze zu einer Trinkerexistenz, findet jedoch Anschluss an einen sozialistischen Zirkel. Sich fortan einem Theoriestudium und konkreter Agitationsarbeit in der Fabrik widmend, üben sein Leidensweg, inklusive mehrmaliger Inhaftierung, sowie seine moralische Größe einen starken erzieherischen Einfluss auf seine volkstümliche, einfache Mutter Pelageja aus. Nun selbst Agitatorin, wird sie am Ende bei ihrer Enttarnung und Verhaftung durch Polizisten zu Tode geschlagen. Nach Clark liegt in Gor'kijs Pelageja Nilovna eine innovative und ökonomische Anpassung der Tradition der Revolutionsliteratur an einen bolschewistischen *master plot* vor: von Spontanität zum

613 Vgl. Prilepin 2008g, 133 f.

614 Prilepin 2008f, 150.

615 Prilepin 2008c.

616 Der Essayband *Ja prišel iz Rossii*, aus dem die letzten Zitate allesamt stammen, zeige – so der stolze Rezensent „Orenburžec" (2008) in der *Limonka* – dass Prilepin in der *Limonka* groß geworden sei, auch aber, dass er über dieselbe hinausgewachsen sei und nunmehr zum „Show-Business" gehöre.

617 Nach Bourdieu zeichnet es den kleinbürgerlichen Habitus aus, Politik am Ideal der moralischen Integrität, dem „Anstand" zu messen, welcher der Sphäre der Interessen und politischen Kompromisse ganz enthoben sein soll (1984, 716).

618 Clark 2000, 59: „a saintlike version of the medieval prince".

Bewusstsein, für welches der stets „ruhige“ Pavel steht („spokojnyj“)[619]. Allgemein dient Gor'kijs stereotype Figurenzeichnung der Ritualisierung des Romans.

Saša hingegen ist am Anfang von Prilepins Roman alles andere als ein entwickelter Charakter. Wie Pavel nimmt er das väterliche Problem des Alkoholmissbrauchs an, anders als dieser überwindet er es jedoch nicht. Die Randale, die Saša mit seinen Kameraden veranstaltet, geschehen fast immer unter Alkoholeinfluss – so etwa die Verwüstung einer örtlichen McDonald's-Filiale (die wiederum nur als Ablenkungsmanöver für die Brandstiftung bei der örtlichen Zentrale der Regierungspartei fungiert). In einem anderen Fall jedoch – als Saša den lettischen Richter töten soll, der einen Kameraden gnadenlos verurteilt hat – flüchtet er sich in den Rausch und versagt als Terrorist. Während Pavel in *Die Mutter* seine Klasse reproduziert, dabei indes den Bewusstwerdungsprozess der Arbeiterklasse symbolisiert, steht Saša für die Proletarisierung von Teilen der russischen Intelligenzija in den 1990er Jahren, denn während sein Vater noch Lehrer gewesen war, schlägt sich Saša mit Gelegenheitsjobs durch. Saša ist jedoch nicht verdammt dazu, ein Tunichtgut zu werden; er ist recht reflektiert, und anders als seine Kameraden ist er dazu bereit, sich mit den Argumenten auseinanderzusetzen, die ihm Aleksej Bezletov entgegenhält – ein früherer Kollege seines Vaters, ein potenzieller Ersatzvater für Saša, der jedoch in dieser Rolle letztlich versagt.

Auch wenn Andrej Sinjavskij sich darüber mokiert hat, dass *Die Mutter* eigentlich nichts vom Fabrikleben und den dortigen Machtverhältnissen widerspiegele[620], so weist die Maidemonstration, auf der Pavel als Fahnenträger verhaftet wird, den jungen Mann doch als Speerspitze der Arbeiterbewegung aus. Saša ist als junger Protagonist in gewisser Weise gleichfalls Avantgarde, indes – soziologisch gesprochen – nicht im Dienst einer sozialistischen Zukunft, sondern *qua persona* ein Warner vor der eher schon bedrängenden als drohenden postideologischen und postpolitischen, kapitalistischen Verwertungsgesellschaft. Als Gelegenheitsarbeiter provinzieller Herkunft ist die Figur nicht in den Mustern der Working-Class Politics denkbar. Seinen politischen Widerstand innerhalb der „Vereinigung der Schaffenden“ (weitläufig der NBP nachgezeichnet) wird man daher – trotz seiner Persistenz als Parteiarbeiter – als „spasmodisch“ bezeichnen; seine Vision wirkt eher apokalyptisch als revolutionär.[621] Von den Zielen der Working-class Politics – die Arbeiterklasse aufzuklären und ein neues politisch hegemoniales Subjekt zu schaffen – sind Saša und seine Kameraden weit entfernt. Die direkten Aktionen der Vereinigung der Schaffenden sind schrille Schreie, hineingerufen in eine atomisierte, weitgehend desinteressierte Medienöffentlichkeit. Ob intendiert oder nicht – das Ro-

619 Vgl. Clark 2000, 60.
620 Vgl. Sinjavskij 1988, 35 ff.
621 Vgl. Roberts 2009, 171.

https://doi.org/10.7788/9783412508364

manende legt paradigmatische Erklärungskraft an den Tag: Nachdem Saša und seine Kameraden den Sitz des Gouverneurs besetzt haben, schalten sie erstmal den Fernseher ein, um sich über das Ergebnis des Revolutionsversuchs zu informieren. Nicht nur haben die Aktivisten erstaunlich großes Vertrauen in die Wahrhaftigkeit von Berichterstattung während Staatsstreichen. Eigentlich kann das Ergebnis des Tages der Abrechnung nur vom Fernsehen mediiert werden, denn der politische Kampf der Vereinigung ist von vornherein virtuell – er rivalisiert lediglich mit der die Selbstdarstellung der Regierung und attackiert sie.

Die wichtigsten Parallelen zwischen den beiden Romanen – aber eben auch die größten Gegensätze – zeigen sich anhand des Verhältnisses der jungen Protagonisten zu ihrer jeweiligen Mutter. In *Die Mutter* wird Pelageja Nilovna durch die Lehren ihres Sohnes transformiert; und, indem sie Zeugin seiner Passionsgeschichte wird, seiner Imitatio Christi.[622] San'kja hingegen ist alles andere als ein sozialistischer Heiliger, der wie Pavel seine Mutter zum Widerstand erziehen könnte – z.B. dadurch, dass er ihr erkärt, dass nicht *sie* sich für eine polizeiliche Durchsuchung nach verbotenen Büchern schämen müsse, sondern jene mit Stiefeln und Säbeln angetanen, erwachsenen Männer auf Bücherjagd[623]. Saša sucht seine Mutter, hart arbeitende Krankenschwester und Witwe, nach einem Besuch der Polizei, mit dem gleichen Argument auf seine Seite zu ziehen. Er stößt jedoch auf taube Ohren, weil er in seinen Taten und Worten über keine moralische Autorität verfügt.[624] Darüber hinaus empfindet Saša seiner Mutter gegenüber offensichtlich sogar Scham. Während bei Gor'kij Mutterliebe – wie sie im christlichen Mythos präfiguriert wird – erhoben und von seinen biologischen und familiären Funktionen distanziert wird, um (kommunistische) Spiritualität zu gründen, bleiben Familie und Partei in *San'kja* einander schroff entgegengesetzt. Familiäre Kohäsion kann auch nicht in intellektuelle Gemeinschaft überführt werden.

Aber nicht nur der Mutter gegenüber empfindet und verdrängt Saša Scham für seinen Lebenswandel; ein „leises Gefühl von Peinlichkeit" ereilt ihn auch, als er sich mit Bezletov über seine „politischen Einstellungen" unterhält.[625] Bezletov ist die Figur, welche in einem traditionelleren Bildungsroman eine Vater- und Mentorenrolle für ihn übernommen hätte: den Bildungsroman des hochstalinistischen sozialistischen Realismus inklusive, wo dem Geschehen entrückten Gesprächen des Helden mit seinem Mentor die Rolle lebensverändernder Initiationsriten zukommt.[626] In den wiederkehrenden

622 Vgl. Esaulov 1998, 61.
623 Vgl. Gor'kij 1950, 229.
624 Vgl. Prilepin 2007, 214.
625 Prilepin 2007, 68: „ slaboe podobie nelovkosti" und „ političeskich pristrastij" (ebd., 66).
626 Vgl. Clark 2000, 169 ff.

https://doi.org/10.7788/9783412508364

Gesprächen Sašas mit Bezletov beharrt Saša auf der Position, sich nicht argumentativ erklären zu müssen, was bedeuten mag, dass er es, objektiv unter den obwaltenden gesellschaftlichen Verhältnissen nicht vermag. Im Gespräch mit seinem Zimmergenossen Leva (entspricht Dmitrij Bykov) während seines Krankenhausaufenthaltes nach der Folter durch den FSB behauptet Saša, dass „intellektuelle Führerschaft" anachronistisch sei. Im russischen Original steht hier „intellektual'noe mentorstvo"[627], sodass die Bezugnahme auf den Sozialistischen Realismus schon fast nicht mehr intertextuell, sondern eher metatextuell zu nennen ist. San'kja hat keine Mentoren und kann niemanden, was in gewisser Weise sogar für den Leser gelten mag, etwas lehren. Bezletov übernimmt, insofern er scheitert, sogar die Rolle eines Anti-Mentors, der keine andere (Anti-)Ideologie anzubieten hat, als dass Russland ein „leerer Ort" („pustoe mesto") sei, für den es auch keine „nationale Idee" („nacional'nuju ideju") geben könne.[628] Saša weist indes die Unterstellung zurück, dass er selbst überhaupt eine solche suche: er bedürfe ihrer nicht, denn er *sei* ja Russe. Saša will handeln, Bezletov mahnt ihn an, es zu lassen. Später im Roman, als Bezletov Berater des Gouverneurs wird, zeigt er in gewisser Weise sein wirkliches Gesicht – nicht, weil er so böse wäre, sondern weil sein esoterischer Nihilismus ihn geeignet erscheinen lässt, den Machthabern zu dienen. Bezletov, die falsche Vaterfigur, ist Repräsentant des anderen Teils der Intelligenzija, der anders als Sašas Vater zu den Gewinnern des Zusammenbruchs der Sowjetunion gehört. Sein Name ist sprechend – er ist „bez let" – „ohne Jahr/Alter"; er ist nicht Akteur eines generationalen oder politischen Wandels, kontinuiert lediglich die Tradition, die Nähe zu den Machthabern zu suchen. Zwar empfindet er väterliche Gefühle für Saša, hat indes keine Ideen, die er weitergeben könnte. Sein familiäres Werben ist so bewusstseinslos wie Sašas Wahlverwandtschaft gegenüber seiner Partei.

Das Gefühl der Verbundenheit, das in *San'kja* immer wieder die Ideologie ersetzt, nennt der Protagonist „rodstvo" („Verwandtschaft"). Man findet diesen Ausdruck (bzw. auch „rodnye") in Gor'kijs Roman fortwährend und an prominentester Stelle: etwa als unmittelbar vor ihrem Märtyrertod Pelageja Nilovna mit ihren Augen die Augen der anderen Aufrührer findet: diese blicken sie mit „einem ihrem Herz verwandten Feuer an" („[…] rodnym ee serdcu ognem")[629]. Das Wort ihres Sohnes trägt die Mutter mit sich: im Koffer mit den Flugblättern, zu denen sie sich vor den Gendarmen bekennt, die sie eigentlich lediglich des Diebstahls des Koffers bezichtigten.[630] Das Wort Pavels wird mit ihrem Märtyrer- bzw. Opfertod Fleisch und stiftet die in Verwandtschaftsbegriffen be-

627 Prilepin 2007, 196.

628 Ebd., 72, 71.

629 Gor'kij 1950, 516.

630 Nebenbei bemerkt: auch Nilovna sucht also recht aktiv einen heldenhaften Abgang.

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

zeichnete Kommunion, wobei die Anrede „rodnye" bei Gor'kij Ausdruck eines quasi religiösen Zusammengehörigkeitsgefühls ist: Komplement zur theoretischen Begründung der Arbeiterklasse, so dass Gefühl und Vernunft übereinstimmen.[631] Die Revolutionäre pflegen dieses Gefühl, indem sie fortwährend – in ihrem *Pathos* den Leser oft auf eine harte Probe stellend – die mustergültige Haltung ihrer sozialistischen Mitstreiter preisen, ihre Menschlichkeit (bzw. Übermenschlichkeit). Auf der Bewusstseinsseite gebührt Pavel der Primat, auf der Gefühlsseite aber Pelageja, die für die eigentliche Synthese von Gefühl und Vernunft im Sinne von Gor'kijs „Gotterbauertum" steht, während ihr Sohn mit seinem wissenschaftlichen Sozialismus schwerer die Herzen der Menschen erreicht.[632] Die Erbschaftslinie des sozialistischen Geistes in Gor'kijs Roman – vom Sohn zur Mutter – ist dabei eher ungewöhnlich und wurde später ungeachtet ihrer herzergreifenden Wirkung in ein konventionelles Lehrer-Schüler-Verhältnis umgewandelt.[633] In Gor'kijs vorrevolutionärem Werk kommt der Jugend, der „kommenden Menschheit" eine besonders große Bedeutung zu, während nach der Revolution und mit zunehmendem Abstand zu ihr die Erbschaftslinie Vater-Sohn zentral wird. Der Mythos der „großen Familie" der Nation bildet sich der Familie an, überwindet oder entwertet die Blutsverwandtschaft jedoch im Hinblick auf die geistige Verwandtschaft.[634] Diese Dialektik gipfelt bei Gor'kij in der „großen Familie" mit Stalin als Vater im späteren Hochstalinismus.[635] Für ihren Zugewinn an Klassenbewusstsein belohnt Pavel seine Mutter mit den Worten: „Wenn ein Mensch seine Mutter auch verwandt im Geiste nennen darf, ist es ein großes Glück".[636] Nilovna behandelnt die jungen furchtlosen Revolutionäre ihrerseits mütterlich-metaphorisch: „Alle seid ihr blutsverwandt, alle seid ihr ehrenwert! Und wer wird euch bemitleiden, wenn nicht ich?".[637] In Gor'kijs Säkularisierung der Christusgeschichte bzw. Resakralisierung des Revolutionsromans erfüllt Pelageja als Mater dolorosa die Aufgabe, Mitgefühl zu wecken, wofür Pavel als Märtyrerfigur zu überirdisch-entrückt erscheint.[638]

Pavel bietet sich als Folie für San'kja an, weil beide in einer vorrevolutionären Phase sind. Dieser ist wie jener vaterlos, konkret und im übertragenen Sinne. San'kja erkennt,

631 Vgl. Sesterhenn 1982, 152 f.

632 Vgl. ebd., 238–264.

633 Vgl. Clark 2000, 65 f.

634 Vgl. ebd., 114 ff.

635 Vgl. Sesterhenn 1982, 253: „Die Ausweitung und Verallgemeinerung des Begriffs der christlichen Nächstenliebe geht parallel zur Erweiterung des Muttergefühls der Nilovna."

636 Gor'kij 1950, 294: „Когда человек может назвать мать свою и по духу родной – это редкое счастье".

637 Ebd., 302: „Все вы родные, все – достойные! И кто пожалеет вас, кроме меня?"

638 Vgl. Sesterhenn 1982, 255.

das Hochzeitsbild der Großeltern betrachtend, dass die Erfahrungen der Großeltern in der „großen Familie" mit deren Tod der Vergessenheit anheimfallen werden.[639] Seine Mutter kann er von seinem Kampf nicht überzeugen; mit seinen Großelten gibt es schon keine Schnittmenge an Erfahrungen mehr; Familie und Partei stehen einander unversöhnlich gegenüber. Im engeren, politischen Sinn gibt es gar keine Ideologie, von der er seine Mutter überzeugen könnte. Der Begriff der „rodstvo" erhält in *San'kja* ohne seinen dialektischen Widerpart, die Vernunft, eine geradezu unheimliche Konnotation.

Man sollte im Vergleich von *Die Mutter* und *San'kja* jedoch noch weitergehen und nicht nur die symbolischen Gegensätze hervorheben. Die Romane sind auf der Ebene der mimetischen Darstellungsprinzipien unterscheidbar; und nur dies erklärt, warum die Rezeption von San'kja so heterogen sein konnte, obwohl Prilepins Roman *Die Mutter* zum Vorbild hat.

Auf Bachtins Dichotomie von Roman und Epos verweisend, hat Paul D. Morris in seinem Aufsatz *Gorkii's Mother and the Paradigm of the Socialist Realist Novel* gezeigt, wie „das dynamische, repräsentationale Potenzial der Romanform"[640] von Gor'kijs Roman dem ideologisch prädestinierten Sinn-Ergebnis geopfert wird. Morris' Herangehensweise kann dabei freilich teilweise zurückgeführt werden auf die bereits vielfach zitierte Beschreibung der rituellen, „mythischen" Funktionsweise des Sowjetischen Romans durch Katerina Clark.[641] Die rituelle Versöhnung des Gegensatzes von Spontanität und

639 Vgl. Prilepin 2007, 46 ff. Saša kehrt schon nach der das erste Kapitel ausfüllenden Darstellung einer gewaltsam verlaufenden Demonstration in sein altes, praktisch entvölkertes Dorf zurück, wo seine Großmutter, die eigentlich die Mutterstelle für ihn vertritt, sich gleich ans Kochen macht und dann erst ihrer Sorge um die – wie sich zeigen wird, gar nicht existente – Zukunft ihres Enkels allmählich Ausdruck gibt. Der Großvater hat zu seinem Leidwesen seine vier Söhne überlebt, alle Opfer der russischen Volksdroge Wodka. Der Großvater selbst hatte die deutsche Gefangenschaft überstanden, weil er regelmäßig seine Tabakration gegen Brot verschacherte – ein starker Charakter offenbar. Saša selbst beweist im familiären Kontext nicht nur unrealistische Sturheit, sondern auch angestammte, großväterliche Zähigkeit, als er durch dick und dünn, d.h. Eis und Schnee, seinen eingesargten Vater ins abgelegene Dorf schafft. Die kleine Trauergesellschaft, vom Taxifahrer mitten im Wald abgesetzt, versucht den Sarg ins meilenweit entfernte Dorf zu ziehen, wobei sie ihr eigenes Überleben der ahnungsvollen Besorgtheit der Großmutter verdankt, die den vielleicht letzten dazu fähigen Dorfbewohner auf die Suche schickt, der mit seinem Pferdeschlitten die auf dem Sarg im Graben sitzende Trauergesellschaft wie auch Sarg und Insassen rettet: Gemeinschaftssinn in extremis einer praktisch verschwundenen Ortschaft und dazu eine Geschichte, die es in der Erzeugung von traurigem Elend und makabrer Komik mit den besten Szenen der Weltliteratur aufnehmen kann. Ein idealisiertes altes oder sowjetisches Russland gibt es hier eigentlich nicht. Lediglich ein ungewisses, fragendes Gefühl Sašas, ob es hier nicht einst doch etwas gab, für das es sich gelohnt hätte, eine „Erbschaft anzutreten".

640 Morris 2002, 15: „the dynamic, representational potential of the novel form".

641 Vgl. Morris 2002, 21.

https://doi.org/10.7788/9783412508364

Bewusstsein im sowjetischen *master plot* gehe auf Kosten der romanhaften Offenheit und resultiere in eine epische Geschlossenheit.[642]

Laut Morris fängt Gor'kijs Roman nicht die wirklich unvorhersehbare, Veränderungen gegenüber offene, historische Zeit ein. Eine Ära der Unterwerfung, in der Zeit zyklischen Charakters ist und in der die Lebenszeit der Arbeiter lediglich von Maschinen aufgesaugt wird, wird durch eine Zeit des Fortschritts und der Bewusstwerdung ersetzt. Zeit wird auf diese Weise nicht in ihrer „Dauer" („duration") „erfahren" („experienced")[643], nicht als transformativ, sondern vielmehr als externer Agent von Wechseln. In gleicher Weise sind auch *Orte* nicht Quelle von Überraschung, sondern in kristallklarer Polarität angeordnet. Die Fabrik ist ein komplett abstrakter Ort der Unterdrückung, während die Innenräume – das Heim, aber selbst das Gefängnis – Räume der ideologischen Regeneration sind.[644] Die Ideologie muss sich nicht am Arbeitsplatz bewähren, sie wird in wechselseitigem Selbstlob am Samowar aufgeführt.

Der Plot von Gor'kijs Roman basiert zwar auf den wahren Begebenheiten einer Erster-Mai-Demonstration des Jahres 1902, historische Umstände werden indes bereinigt. Der Plot als ethische Transformation bzw. rituelle Transformation (insbesondere Nilovnas) gibt keinen Aufschluss – und dies ist eigentlich sehr unmarxistisch, jedenfalls nicht materialistisch – über die Ereignisse, die zu dem Wertewandel und zum Bewusstwerdungsprozess eigentlich führen konnten. Wie bereits dargestellt wurde, durchlaufen die Charaktere in *Die Mutter* keine Wandlung. Insbesondere Pavels Weg gemahnt an Hagiographie, während Nilovna ihren Auftrag als Märtyrerin zu erfüllen hat. Die Sprache ist ganz und gar auf Seiten der Unterdrückten. Die Sozialisten werden in keiner Weise auf ideologischer oder symbolischer Ebene herausgefordert.[645] Die Unterdrücker können lediglich auf Gewalt zurückgreifen.

Im Unterschied zu der ritualistischen, zyklischen, antipsychologischen und hagiographischen epischen Komposition von *Die Mutter*, die eine eindeutige Aufstellung ihrer Helden und Botschaften ermöglicht, werden die formalen Konstituenten in *San'kja* nicht auf gleiche Weise untergeordnet; obwohl es darum geht, wie der Protagonist zu einem Revolutionär wird, ist der Plot dennoch keine Abfolge von Ritualen innerhalb einer Figurentransformation, die einen ideologisch präfigurierten historischen Mythos abbilden würde. Dies soll in der Folge erläutert werden.

642 Vgl. Clark 2000, 38.
643 Morris 2002, 20, 16.
644 Vgl. ebd., 20 f.
645 Vgl. ebd., 21, 24, 26 f.

https://doi.org/10.7788/9783412508364

Sašas erster Initiationsritus ist der One-Night-Stand mit Jana, der Freundin des sich in Haft befindlichen Parteiführers Kostenko (≈ Limonov).[646] Saša empfindet nach mehreren intensiven Liebesakten mit Jana so etwas „wie eine absolute und fast göttliche Verwandtschaft“[647] mit der jungen Frau. Die starken Gefühle, die Saša im Liebesakt mit Jana empfindet, wird in auf Gewalt referierenden Bildern ausgedrückt und Mark Lipoveckij hat darin eine Erotisierung von Gewalt, die Darstellung ihrer „Vitalität“ („vital'nost'“)[648] gesehen. Man sollte diese Interpretation nicht ausschließen, aber man sollte sie doch nur als eine mögliche ansehen. Denn Sašas und Janas nicht wiederholter Sexualakt kann zwar einerseits als moderne Version von revolutionärer Abstinenz, der Aufopferung erotischer Liebe gesehen werden[649], die zu einem revolutionären Bund sublimiert wird, der letztlich im Martyrium enden muss.[650] Und doch legt der Text auch unauffällige Fährten, die Janas Verhalten als manipulativ kennzeichnen könnten. Janas einmalige sexuelle Hinwendung zu Saša führt ihn in den engeren Kreis der Verei-

646 Übrigens sind die Namen hier nicht einfach Chiffren für reale Personen anderen Namens, vielmehr scheinen die realen Personen, die mit den Namen bezeichnet sind, auf eine Art sprechend zu sein für die literarischen Figuren: oder auch etwas hinzuzufügen zum Image der Personen, auf die offensichtlich referiert wird. Während San'kja mit seinem Nachnamen Tišin den Namen des wichtigen NBP-Aktivisten Anatolij Tišin trägt bzw. seines Sohns Grigorij, der gleichfalls im Gefängnis war und später Limonovs Leibwächter wurde, ist dieses Verfahren im Falle Kostenkos besonders interessant, weil hier klar Limonov gemeint ist. Kostenko ist indes der Name des Führers der Studentenwehr, die zusammen mit anderen linksradikalen Gruppen (u.a. der Fioletovyj internacional) 1994/95 Randale veranstalteten, die von der schlecht organisierten Polizei nur schwer einzudämmen waren (vgl. Bemerkungen in Kap. 2.3.3). Die gewalttätige Eingangsszene von San'kja, in der Saša und sein Freund Polizeisperren durchbrechen, randalieren und vor der Polizei flüchten, erinnert eher an die chaotischen Szenen der 1990er Jahre, über die Tarasov berichtet (1997, 41 ff.), als an die Demonstrationen der NBP (bzw. von Drugaja Rossija) seit 2000, bei denen die Aktivisten ein fast als masochistisch erscheinendes Verhältnis zur Gewalt der übermächtigen Sicherheitskräfte an den Tag legen. Kostenko, obwohl Assistent eines Abgeordneten der Russischen Kommunistischen Arbeiterpartei (vgl. ebd., 41), sah Chaos bringende Gewalt im Gegensatz zu Limonov als effektivste Form der Politik an, glorifizierte den Nihilisten Nečaev und meinte, dass jede besoffene Prügelei effektiver sei als Tausende linker Seminare (vgl. ebd., 36 und 84).

647 Prilepin 2012c, 130 und Prilepin 2007, 136: „[…] как абсолютное и почти божественное родство.“).

648 Lipoveckij 2012, 177.

649 Vgl. Clark 200, 185.

650 Bogatyreva [undat.], 14 f. In den Romanen des Sozialistischen Realismus spielt Liebe/Verliebtheit meist lediglich die Rolle eines Hilfsplots. Erotische Gefühle müssen sublimiert werden. Frauen, die sich den Helden körperlich hingeben, sind oft „Hexen“ bürgerlicher Herkunft, die ihn auf den falschen Weg bringen wollen (vgl. Clark 2000, 185). Zeiten und Sitten haben sich allerdings geändert. Janas Befriedigung der sexuellen Wünsche Sašas macht sie nicht unbedingt zu einer bösen Figur, und vielleicht ist der One-Night-Stand ja die höchste Form der Sublimierung, die der Revolutionär heutzutage noch hinbekommt?

https://doi.org/10.7788/9783412508364

nigung ein. Von ihm werden große Opfer verlangt; dabei wird er offenbar über einiges im Unklaren gelassen – bzw. es bleibt unklar, durch wen bzw. in wessen Auftrag es zur Ermordung des Russen hassenden Richters in Riga kam, nur Momente bevor der mit der Liquidierung beauftragte Saša diese durchführen wollte. War er dafür bestimmt, für den Täter den Kopf hinzuhalten? Jana wird mit einer Eidechse verglichen, einem Tier, das in der slawischen Mythologie als giftig und teuflisch konnotiert wird.

In einer auf Prilepins Homepage veröffentlichten akademischen Seminararbeit wird festgestellt, dass Jana und Russland für Tišin über den Begriff der „rodstvo" sowie über die Metapher der „Ehefrau" („žena") verbunden sind.[651] Im Gespräch mit Leva proklamiert Saša, dass es lediglich „rodstvo" gäbe, ein Gefühl der unabänderlichen, schicksalhaften Verbundenheit zu Russland als „Frau im biblischen Sinn"[652], wie es Alexander Blok in seinen Gedichten ausgedrückt hätte. Und in Hinblick auf Jana fragt sich Saša kurz nach diesem Gespräch: „Ist sie mit dir verwandt? Deine Frau?"[653] Den Sinn dieser unverbrüchlichen, todgeweihten Treue stellen aber Bezletov und Leva immer wieder infrage. In der finalen Szene schließlich vergleicht Saša Bezletov gegenüber Russland mit einer Mutter, die sich von ihren verfluchten Söhnen nährt. Dies sei indes dem Los der Verräter vorzuziehen, die sich von der Mutter nähren würden.[654] Nicht nur scheint der politisch inartikulierte Widerstand San'kja als heillos spontanistisch, sein nicht als solcher zu bezeichnender Reifungsprozess, seine politische Karriere scheint wie von einem Fluch begleitet.

3.8.3 Das literarische Erkennen des Sozialen vs. Ästhetisierung von Politik

Bekanntlich hat Bourdieu seine Theorie des literarischen Felds anhand von Flauberts *Die Erziehung des Herzens* erläutert. Der Vorwurf liegt nahe, Bourdieu missbrauche einen Roman für eine Einführung in seine soziologische Theorie. Selten wird erkannt, dass Bourdieu eine äußerst komplexe Theorie literarischer Mimesis entwirft und sich ganz im Geiste der literatursoziologischen Endphase des russischen Formalismus fragt, wie (literarisches) Leben und Literatur zusammenhängen.

Nach Bourdieu war es die „Distanz des gesellschaftlichen Neutralismus und des steten Hin und Her zwischen Identifizierung und Feindschaft, Billigung und Häme"[655],

651 Interessanterweise wählt Bogatyreva eine religiöse Deutung des Romans. Tišin sei ein leidenschaftlich um das Schicksal Russlands bangender rechtgläubiger Sohn, doch er würde den falschen Weg wählen und sich von Gott lösen.

652 Prilepin 2012c, 187, und Prilepin 2007, 197: „žena v biblejskom smysle ".

653 Prilepin 2012c., 191, und Prilepin 2007, 201: „Ona rodnaja? Žena tebe?"

654 Vgl. Prilepin 2007, 363.

655 Bourdieu 1999, 66.

die Gustave Flaubert eine literarische Bestimmung des in *Die Erziehung des Herzens* vorfindlichen „Macht-Feldes“ ermöglichte. Die literarische Analyse unterscheide sich von der wissenschaftlichen darin, dass sie „zugleich offenbart und kaschiert“. Flauberts Literatur reproduziere die „mentalen Strukturen“ der sozialen Welt, in der sie produziert wird – Zwänge und Erwartungen, Hoffnungen und Ängste: der Habitus in seiner Zeitlichkeit.[656] Für Bourdieu bedarf es einer *„illusio“*, eines in der Praxis erworbenen Glaubens an den Sinn des gesellschaftlichen Spiels, seiner „affektive[n] Besetzung“.[657] Diese an sich schon „imaginäre Teilhabe“ wird im literarischen Werk reproduziert, wo man „alle Leben leben“ kann, weil man keines wirklich leben muss.[658] Bezeichnenderweise hebt Bourdieu hervor, dass sich Flaubert nicht mit Frédéric identifiziert, vielmehr in diesem, dem Protagonisten von *Die Erziehung des Herzens,* sich selbst, den jungen Gustave, objektiviert.[659] Frédéric hält wankelmütig Abstand zu den sich ihm im sozialen Raum bietenden antagonistischen Möglichkeiten (Kunst vs. Geld zumal) und scheitert so. Flaubert hingegen erschreibt sich die unmögliche Position „des souveränen Zuschauers“, die einnehmbar ist, insofern das Schreiben eine „Sublimierung“ von durch Unentschlossenheit verpassten Befriedigungen ist bzw. Sublimierung eines unmöglichen Begehrens.[660]

Lipoveckijs Postulat, Prilepin sei San’kja, ist auf ähnliche Weise zurückzuweisen wie die Identifizierung von Flaubert und Frédéric. Wenn Prilepin San’kja wäre, könnte er nicht *so* über San’kja *schreiben,* wie er es tut. Sank’ja ist eine „überwundene und bewahrte Möglichkeit“[661] von Prilepin. Gerade darüber gibt der gespaltene Habitus des Autors, damals Anfang dreißig, Aufschluss. Prilepin sublimierte den Hass des jungen Evgenij (so der bürgerliche Vorname Prilepins), den er ja offen eingeräumt hat, im Schreiben zunehmend, besonders im Schreiben über San’kja. Inwiefern Prilepin (bzw. „Zachar’ka“ als seine literarische Persönlichkeit) in seinen Essays theoretisch reflektierter ist als San’kja, ist ein nicht unerheblicher, aber nicht alles entscheidender Unterschied für die Interpretation des Romans.

Man braucht in Prilepin keinen zweiten Flaubert zu erblicken. Wenn aber nach Ulrich Schmid die Lektüre von Prilepins Prosa einen Sog entwickelt, ist dies keineswegs nur auf den „Missionsdrang“[662] zurückzuführen, der seine Texte voranpeitscht, sondern

656 Ebd.
657 Ebd., 68.
658 Ebd., 68.
659 Vgl. ebd., 54 f.
660 Ebd., 59 und 67.
661 Vgl. ebd., 54 f.
662 Schmid 2012.

https://doi.org/10.7788/9783412508364

auch ein Indiz für den literarischen „‚Realitätseffekt‘“[663] den sie erzeugen. In einer Art „Anamnese“ werden durch das Erzielen der Form Voraussetzungen des Handelns, die sich unserer Kontrolle entziehen, ins Werk übertragen. Literatur lässt „*sehen* und *empfinden*“ und ermöglicht, „einen Erkenntniswillen zu befriedigen“.[664] Da sie dabei enthüllt *und* verschleiert, fragt sich, wie weit bei ihr die Erkenntnis geht.

Prilepin selbst hat sich zu diesem Thema recht interessant geäußert. In *San'kja* gibt es eine Szene, in der die jugendlichen Helden eine Schlägerei mit kaukasischen Angestellten eines Marktes provozieren. Als nach dem Bombenanschlag auf den Čerkizovskij-Markt in Moskau vom 21. August 2006 bei einem der fremdenfeindlichen Attentäter ein Exemplar von *San'kja* gefunden wurde, mutmaßte die Presse, der Roman könne zu der Tat angestiftet haben. Prilepin weist in seiner Antwort zurück, dass sein Text zu fremdenfeindlicher Gewalt anstiften würde. Er vergleicht die literarische Kommunikation mit dem Autofahren. Als er Fahren lernte, riet man ihm „Denke für die Dummköpfe mit!“[665]. Während dies schon beim Autofahren praktisch unmöglich sei, wäre diese Maxime im Schreiben ganz impraktikabel: „Die Literatur lebt überhaupt erst bei rasanten Geschwindigkeiten, und über Dummköpfe denken nur jene nach, die für Dummköpfe schreiben“[666]. Mit dieser provozierenden Antwort weist Prilepin eine didaktische Funktion der Literatur zurück und hebt, durchaus in Konkordanz mit seinem oben entwickelten Literaturbegriff, das Körperliche und – an dieser Stelle erscheint der Begriff durchaus recht passend – das Motorische des literarischen Schaffensprozesses hervor. Wie weit Prilepin sich über die lebensweltliche Wirkung der in Frage stehenden literarischen Szene Gedanken gemacht hat, ist schwer zu entscheiden. Nicht zu vernachlässigen bei der Interpretation ist sicher, dass die verhafteten Jugendlichen bald von der Polizei freigelassen werden, und ein Sergeant die „Kämpfer“ ermuntert, „die schwarzarschigen Wanzen“ („černozadych gnid“)[667] weiter zu jagen. Saša ärgert sich über diese unerwünschte Fraternisierung, die behördliche Unterstützung des halb somatischen fremdenfeindlichen Übergriffs, und dies ist ganz offensichtlich die Pointe der Geschichte, an der ein Prozess des Nachdenkens einsetzen sollte. Xenophobe Gewalt entsprach zu keiner Zeit der Parteidirektive der Nationalbolschewisten, auch wenn verschiedene Mitglieder sich dieses Verbrechens schuldig gemacht haben. Sollte Prilepin

---

663 Bourdieu 1999, 66.

664 Ebd., 180, 66 und 67.

665 Prilepin 2008e, 114: „Dumaj za duraka!“

666 Ebd., 115: „А литература вообще живёт на бешеных скоростях, и о дураках там думают только те, кто пишет для дураков.“

667 Prilepin 2012c, 90/ 2007, 93: „bojcy“; ebd./ebd., 92.

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

eine Partei-Lehre in die Romanepisode eingebaut haben, dann sicher die, dass solche Gewalt vom eigentlichen Machtkampf ablenkt.[668]

Wenden wir uns nach der Interpretation dieser Szene, die zwar als Realisierung der Parteidirektive gelesen werden kann, aber dann wiederum zu unaufdringlich gestaltet ist, um eine solche Lesart zu garantieren (warum sonst ihr Missverständnis durch die Presse?) der Frage zu, ob es sich bei *San'kja* um „Parteiliteratur" handelt, wie der Nationalist Bondarenko es will.

Der Prämisse von Bondarenkos Loblied, dass sich der Autor von *San'kja* am Funktionsmodell des Sozialistischen Realismus orientieren würde, stimmt Mark Lipoveckij unter entgegengesetzten Vorzeichen zu, in polemischer Absicht, auch wenn der amerikanisch-russische Literaturwissenschaftler dabei einige andere Unterscheidungen trifft. Lipoveckij relativiert die Wichtigkeit von Gor'kijs *Die Mutter* für *San'kja* und hebt stattdessen die Ähnlichkeit mit Aleksandr Fadeevs Roman *Die junge Garde* hervor. Während Gor'kijs im Unterschied zu Prilepins Helden genug konkrete politische Aufgaben hätten und in die Rolle von Märtyrern lediglich vom autoritären Staat gezwungen würden, suchten die Helden Fadeevs aktiv den Tod, um auf diese Weise die Verbindung mit der von den Faschisten okkupierten Heimat wiederherzustellen.[669] Der Vergleichspunkt ist für Lipoveckij also der Heldentod, den sowohl die Mitglieder der jungen Garde als auch San'kja und seine Kameraden suchen würden, womit sie indirekt die Bedeutung der Gewalt als „einer universellen Metasprache"[670] in der sozialen Kommunikation in Russlands Gegenwart bestätigen würden. Auch Katerina Clark hat für die Romane des Sozialistischen Realismus den Übergang des Mimetischen zum Symbolischen gerade anhand des Heldentods festgestellt; Handlungsmomente werden in den rituellen Romanen fast austauschbar. Tod und Wiedergeburt, als Ursprung jedes Initiationsritus, rücken für sie im Roman des Sozialistischen Realismus zusammen.[671] Und insbesondere der Märtyrertod, im Andenken daran und zur Erbauung, ist palingenetisch. Der Tod des Einzelnen ruft nach Gemeinschaft und deren Wiedergeburt. Prüfungen, zumal eine Todesgefahr, sind Häutungen zu persönlicher Reife.

Lipoveckij nimmt diesen Aspekt – den Helden- bzw. Todeskult (im Sozialistischen Realismus) – dann wieder auf: in seiner Liste der Merkmale des „Urfaschismus" („Ur-fašizm")[672]. Vielleicht ist es Lipoveckijs (zumal für die Kunst) nur schwer nachvollziehbare

668 Dass die Ideologie des zivilisatorischen Führungsanspruchs Russlands, einer russischen Ordnungsmacht, gleichwohl für die Atmosphäre xenophober Gewalt gegen unerwünschte Ausländer mitverantwortlich ist, ist offensichtlich.

669 Vgl. Lipoveckij 2012, 178.

670 Lipoveckij 2012, 176: „značenie universal'nogo metajazyka".

671 Clark 2000, Fn. 64, 169 ff.

672 Lipoveckij 2012, 181.

Ablehnung davon, dass Gewalt überhaupt eine „symbolische Bedeutung“[673] erhalten kann und somit die verbale Kommunikation ersetzt, verantwortlich für diese meiner Meinung nach doch leichtfertige Analogie. Ist es adäquat, den russischen Märtyrerkult um die Opfer des nationalsozialistischen Vernichtungsfeldzugs ohne großes Federlesen mit faschistischem Todeskult gleichzusetzen? Da aber die Voraussetzungen von Lipoveckijs Argumentation, dem Genre der Polemik geschuldet, zu sehr im Dunkeln bleiben, kann ich nicht ausschließen, dass ich sie tendenziös rekonstruiert habe. Worauf meine ganze Argumentation jedenfalls hinführt, ist die Notwendigkeit, dem oben erarbeiteten Begriff einer literarischen Mimesis des sozialen Erkennens einen Widerpart auf der gleichen Abstraktionsebene an die Seite zu setzen. Denn wenn wir hier lediglich nachweisen würden, dass Prilepin mit *San'kja* nicht das Funktionsmodell des Sozialistischen Realismus nachgebildet hätte, folgte der noch schlimmere Verdacht auf dem Fuße, dass er sich nicht an den Mythen jenes Modells orientiert habe, sondern vielmehr faschistische Mythen transportiere – wie es ja angesichts des katastrophalen Zustands der russischen Gesellschaft auch nicht anders zu erwarten wäre. Den mir vorschwebenden abstrakten, theoretischen Widerpart sehe ich weitgehend mit Walter Benjamins „Ästhetisierung von Politik“ gegeben, eine Schrift, die (wie oben gezeigt) verschiedenste Mythen in Politik und Kunst akkommodieren kann. Katerina Clark stellt den *master plot* der kanonischen Romane des Sozialistischen Romans als ein mythisches Erzählen dar, auf rituelle Überwindung des Gegensatzes von Spontanität und Bewusstsein angelegt. Die faschistische Ausrichtung, im weiteren Sinne, ist die Befestigung von Gewalt mittels des Rituals als Naturzweck. In Benjamins *Kritik der Gewalt* ist, erinnern wir uns, die „mythische Gewalt in ihrer urbildlichen Form […] bloße Manifestation der Götter. Nicht Mittel ihrer Zwecke, kaum Manifestation ihres Willens, am ersten Manifestation ihres Daseins“[674]. Der Faschist (in Reinform) kann nicht aus dem Bannkreis der Gewalt als Naturzweck treten. Diese Kritik des Faschismus als Fluchtlinie der Ästhetisierung von Politik erscheint mit Lipoveckijs und Beumers' Auffassung von Gewalt als „universeller Metasprache“ durchaus kompatibel, zumal die Autoren den *sakralen*, der Rationalisierung entzogenen Charakter performierter Gewalt hervorheben.[675] Ein solcher Gewaltbezug, den Lipoveckij im Aufsatz über Prilepin mit einem Urfaschismus in Verbindung bringt, liegt mit dem Roman *San'kja* (dem Kommunikationsakt) aber nicht vor, allenfalls

673 Lipoveckij 2012, 177: „simvoličeskoe značenie“.

674 Benjamin 1978, 197.

675 Vgl. Beumers/Lipoveckij: *Performing Violence* [Fn. 35], 65. Benjamins Kritik der Gewalt, sogar die gleiche Textstelle wie die eben angeführte, berücksichtigen die Autoren (ebd, 51). Sie bieten zu viele unterschiedliche Gewaltaspekte an, als dass ein diskussionswürdiger konsistenter Gewaltbegriff entstehen würde; ein interessanter Aspekt ihrer Theorie ist indes ihre These der Privatisierung der staatlichen Feindproduktion unter postsowjetischen Bedingungen.

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

tendiert dessen Protagonist dazu. Das Gegenkonzept zur Ästhetisierung von Politik, um dies in Erinnerung zu rufen, ist bei Benjamin eine „Selbsterkennntis der Masse", eine Aneignung des eigenen Spiegelbilds in einem materiellen und medialen Prozess der Mimesis (die sich aus dem Bann des Mythos zu befreien sucht). Und in der Tat ist Prilepins Roman nichts, wenn nicht polyphon; er harmonisiert seine Wirklichkeit nicht mit Elementen mythischen und rituellen Gepräges. *Sank'ja* ist nicht rituell, sondern „romanhaft" („novellistic")[676].

Mittels sprachlich expressionistisch anmutender Montage bezeichnen die Liebesnacht mit Jana und der große Initiationsritus der Folter durch den FSB als Wendepunkte in der Entwicklung Sašas. Der erste Initiationsritus bringt ihn in den Kontakt mit der Führungsriege der Partei, der zweite macht ihn zum kompromisslosen Revolutionär, aber nicht notwendigerweise zum Terroristen. Am Ende der den Roman beschließenden, putschartig angelegten Aktion, die keine Todesopfer zu fordern scheint, wirft Saša seinen Nicht-Mentor, den anwesenden Verwaltungsmenschen Bezletov, aus dem Fenster, anstelle ihn in üblicherer Terroristenmanier in Geiselhaft zu nehmen. Das Romanende hält genau die Grenze zwischen Terrorismus- und Märtyrerschema: im Gouverneurssitz von Panzern umstellte und zur Aufgabe aufgeforderte Aufrührer; ihr kriegserprobter Afghanistanveteran Oleg mit Granatwerfer am Fenster. Solche für die Interpretation wichtige Fakten sind zu beachten, denn sie verhindern vereinfachende Romantypuszuweisungen.

Aber ist es indes nicht gerade das Scheitern des *master plot* des sozialistischen Realismus, welcher einer faschistoiden Ästhetisierung spontaner Gewalt Raum gibt? Kommt in der Nibelungentreue zur Ehefrau bzw. Heimat nicht gerade der faschistoide Todeskult zum Ausdruck, den Lipoveckij kritisiert? In der Tat gibt es auf der Ebene der Figurencharakterisierung faschistoide Momente. So beschwört Saša einige Male die kreative Potenz der Macht und das rettende Moment ihrer Ergreifung.[677] Vielleicht spielt Prilepin in der Namensgebung für Tišins Partei „Vereinigung der Schaffenden", die sich im Russischen („sojuz sozidajuščich") mit „SS" abkürzen lässt, auch auf den nach Griffin im Nationalsozialismus besonders ausgeprägten Mythos des „kreativen Nihilismus" an[678] – als besonders extreme Form des faschistischen Mythos der Wiedergeburt der Nation zu bewerten. Doch krankt eine Deutung von Sašas Einstellung zur Macht als mythisch und faschistoid daran, dass die Einstellung zur Macht bei ihm so gering ausgeprägt ist; auch kann die Deutung schwerlich auf den Roman als Kommunikationsakt ausgeweitet werden, insofern Sašas Entwicklung in immer größere gesellschaftliche Marginalität, der Verlauf der Geschichte aber vor allem tragisch erscheint.

676 Vgl. Clark 2000, 70; vgl. auch Clarks Hinweis auf die Romantheorie Bachtins, ebd., 39.
677 Vgl. Lipoveckij 2012, 180.
678 Vgl. Griffin 1996, 41.

Zu dieser Deutung passt, dass Prilepin im Autorengespräch nicht nur die begrenzte Gewaltbereitschaft seines Helden im Vergleich zu den sozialistischen Terroristen im Zarenreich betonte, sondern auch den Umstand hervorhob, dass jener nicht zum Mörder wird und eine Opferfigur darstellt. Darüber hinaus bat der Autor gerade im Hinblick auf die Einstellung zur Gewalt, ihn nicht mit seinem Helden zu vergleichen und bekannte sich pauschal gegen politische Gewalt.[679] Wichtiger als Autorenaussagen allerdings ist die Entwicklung der Figur Saša Tišin auf ihrem „Weg in die Hölle“[680]. Obwohl der Leser mit dem Helden während seinem Opfergang sympathisieren mag, geben einige Umstände Sašas Entwicklung charakteristische negative Züge. Sein unerlässlicher Gehilfe in Brandstiftung und bewaffnetem Aufstand ist ein wegen schlechter Führung verstoßener Afghanistanheimkehrer – Oleg ist eine negative Figur wie sie eindeutiger nicht sein könnte. Gegenüber dem Liebesersatz für Jana, dem Parteineuling Veročka, die Saša aufgrund seines durch die Folter erhöhten Status in der Partei verehrt, verhält dieser sich ungeduldig und herablassend. Auch wenn die Liebhaberinnen von Prilepins Helden oft gesichtslose Liebesobjekte bleiben, so ruft Veročka bei Saša doch nicht die zärtlichen Affekte hervor, wie sie in den Liebesgeschichten Prilepins vorherrschen, und in denen Frauen in der Tat manchmal mit Welpen vergleichbar zu sein scheinen.[681] Die Eindimensionalität Veročkas beruht darauf, dass Saša ihr kein Interesse entgegenbringt: Sie ist Anhängsel eines durch die Folter zum Helden aufgestiegenen, dabei traumatisierten und emotional verhärteten Helden; nebenbei gesagt eine potenziell wichtige Leseerfahrung für die echten NBP- bzw. Drugaja-Rossija-Aktivisten, die sich anschicken, Opfer von durch Polizei und Extremismusbekämpfern angewandter Gewalt zu werden. All diese Indizien sprechen dagegen, dass man in *San'kja* eine eindimensionale Märtyrergeschichte sehen darf.

Das Szenario des Aufstands ist in *San'kja* einigermaßen düster – im Entstehungszeitraum vor 2006 erschienen Massenproteste wie die von 2011/12 noch undenkbar. Prilepin kolportiert indes nicht den populären Mythos eines pogromartigen, von Demagogen „angezündelten“ Volksaufstands.[682] Dazu wirken die Aktivisten der „Vereinigung der Schaffenden“ gesellschaftlich zu isoliert, ihr Putschversuch zu aussichtslos. Die literarische Mimesis bringt hier vielleicht eher Gewaltphantasien zum Ausdruck, den

679 Zachar Prilepin im Gespräch mit Tim Neshitov am 20. April 2013 im Rahmen des Literaturfestivals „Wohin stürmst Du, Russland?“ an der Berliner Akademie der Künste. Audio-Aufnahme im Archiv des Verfassers.

680 „Doroga v ad“ – Prilepin im Gespräch mit Neshitov; vgl. vorherige Fußnote.

681 Vgl. Lipoveckij 2012, 175, Fn. 26.

682 Vgl. zur Angst vor Volksaufstand, zu individuellen Rachephantasien gegen Beamte und zur russischen Tradition gewaltfreien Widerstands Gabowitsch 2013, 267–290, darin Kapitel VI: „Gewaltfreiheit und Gewaltphantasien“.

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

Wunsch, den Staatsbediensteten ihren Machtmissbrauch zu vergelten. Sie verschleiert dabei bis zu einem gewissen Grad den Widerspruch, dass die NBP eher in ihrer literarischen Imagination eine gewaltbereite revolutionäre Partei war, in der Praxis aber, einem übermächtigen Gewaltapparat gegenüberstehend, wohl oder übel der russischen Tradition des gewaltfreien moralischen Widerstands verpflichtet blieb. Daher konnte die verbotene Partei sich in der Koalition Drugaja Rossija auch zeitweise mit Bürgerrechtsbewegungen verbünden.[683] Literatur wie die Prilepins kann dennoch ein gesellschaftlich gut rezipierbares und Diskussionen anstoßendes, sinnlich erlebbares Wissen vermitteln. Zwar ersetzt der Roman keine soziologischen Darstellungen, was nicht einmal guten naturalistischen Romanen (zu ihrem Vorteil) gelingt. Mythen bzw. literarische Muster werden hier aufgerufen; sie befeuern die Diskussion. Man versteht intuitiv, wie wichtig ein solcher Roman für die gesellschaftliche Diskussion ist. Er wirft einen Blick auf die russische Wirklichkeit aus einer durch den literarischen Sublimierungsprozess reflektierten marginalen Perspektive, die in der staatlichen Propaganda lediglich als faschistisch gebrandmarkt wurde und wirkt, trotz aller Bemühungen – die vorliegende eingeschlossen – keineswegs schon weitgehend verstanden. Dies könnte Indiz dafür sein, dass es sich bei *Sank'ja* um gute Literatur handelt, die über russische Themen und Probleme hinausreicht und bleiben wird.

3.9 Ästhetisierung des Krieges: Limonovs Jugoslawienkriegs-„Erfahrungen“ in *SMRT(TOD)*

Dies ist keine literaturwissenschaftliche Arbeit, in der die künstlerische Qualität der Untersuchungsgegenstände die größte Rolle spielen würde. Vielmehr sind die Wechselbeziehungen zwischen ästhetischen und politischen Aspekten in Texten wie auch im Leben von Künstlern und Schriftstellern die vorrangige Materie dieser Arbeit. Gleichwohl kostete es mich einige Überwindung, hier dem „Jugoslawien-Kapitel“ in Limonovs Lebensroman Platz einzuräumen. Wie Limonov selbst berichtet, hat ein auf YouTube verbreiteter Ausschnitt von Pawel Pawlikowskis Dokumentarfilm *Serbian Epics* (1992) mehr als andere Fakten seiner Karriere zu seiner Diskreditierung beigetragen. Gezeigt wird, wie Limonov im Beisein von Radovan Karadžić, dem Führer der bosnischen Serben in den serbischen Stellungen auf den Hügeln über Sarajevo, eher von Neugier getrieben, mit einem Maschinengewehr einige Runden auf die Stadt abfeuert. In seinem Buch über die Jugoslawienkriege, *SMRT* (serbisch für „Tod“), behauptet Limonov, dass der Schauplatz des Geschehens ein militärischer Übungsplatz, ein Schießstand gewesen

683 S. zu Drugaja Rossija auch Kap. 1.1, Fn. 26.

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

sei, und Pawlikowski, der ihn gebeten hatte, an seiner Stelle Karadžić zu interviewen, ihn hinterging, indem er nach der Salve als deren Ziel im Film eine Ansicht von Wohnhäusern in Sarajevo einmontiert hätte.[684] Dahingestellt sei, ob dieser Vorwurf Limonovs zutrifft oder nicht.[685] Die Widerwärtigkeit seines *Jugoslawien-Abenteuers* liegt für mich auch gar nicht darin, dass der Schriftsteller sich (höchstwahrscheinlich) an Kampfhandlungen beteiligte und eventuell tötete. Was so abstoßend wirkt, ist eine bestimmte Kombination von Wort und Tat. Limonov verherrlichte bereits 1988–1989 in *Disciplinarnyj sanatorij* den Krieg, und diese Worte suchte er dann in den Jugoslawienkriegen in die Tat umzusetzen, indem er eine autobiographisch-literarische Person, den dandyhaften Söldner Limonov schuf. Das Obszöne an dieser Inszenierung ist, dass er im Namen einer authentischen Erfahrung – seiner vermeintlich eingehenden Kriegserfahrung – die unvorstellbaren Gräuel der Jugoslawienkriege weitgehend ausblendet. Unterscheidet sich *SMRT* – im Untertitel „rasskazy" (Erzählungen) – im Hinblick auf das Verhältnis von Erzählen und Mythos grundsätzlich von Limonovs Gefängnisbuch? Nicht unbedingt – auch *Po tjur'mam* ist, wie gezeigt wurde, mit seinem Mythos der Passionarität von Revolutionären *und* Verbrechern zwiespältig, ambivalent. In *SMRT* indes opfert Limonov seinem weltanschaulichen, kriegsverherrlichenden Anliegen die Wiedergabe seiner Erfahrung. Das Ergebnis ist, gelinde gesagt, Inauthentizität. Da Limonov so sehr damit beschäftigt ist, die – höchst artifizielle – Rolle des dandyhaften Journalisten-Söldners zu spielen, kommt auch seine besondere Beobachtungsgabe nur selten zum Zuge – wenn es geschieht, dann wird der Text interessant.[686] Letztlich aber bleibt der Leser mit dem Gefühl zurück, dass Limonov den sinnlichen Fährten seiner Erfahrungswelt nicht folgte, weil an ihnen der Sinn, den er dem Krieg zu geben versuchte, zerschellt wäre.

Wie wir sahen, steht in Walter Benjamins Kunstwerkaufsatz die Ästhetisierung des Krieges in der Fluchtlinie der Ästhetisierung von Politik. Die faschistische Verherrlichung des Krieges ist für Benjamin die maximale Selbstentfremdung des Menschen, der so seine „eigene Vernichtung als ästhetischen Genuß ersten Ranges erlebt"[687]. Diesen Genuss bringt Benjamin sowohl in seiner Rezension *Theorien des deutschen Faschismus: Zu der Sammelschrift „Krieg und Krieger" Herausgegeben von Ernst Jünger* (1980) als auch

684 Vgl. Limonov 2008b, 33.

685 Das Bild der Stadt, das Limonov beanstandet, ist tatsächlich etwa eine halbe Minute *vor* Limonovs Maschinengewehr-Salve zu sehen (Pawlikowski 1992, 34:33). In dieser Sequenz scheint sich Limonov noch mit Karadžić auf den Hügeln über Sarajevo zu befinden. Dass das nach unten über eine Böschung gerichtete MG auf eine Zielscheibe gerichtet sein könnte, erscheint unwahrscheinlich, auch wenn der Zuschauer nicht bestimmen kann, worauf Limonov zielt.

686 Olga Matich betonte im Gespräch mit mir immer wieder Limonovs besondere Aufmerksamkeit und sein phänomenales Gedächtnis.

687 Benjamin 1978c, 384.

in seinem Aufsatz *Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows* (2007) in einen Gegensatz zum Begriff der Erfahrung. Entgegen der Behauptung der „Krieger", über ihren ebenso metaphysischen wie heroischen Erkenntnisgewinn im Fronterlebnis, spricht Benjamin – angesichts der Entfremdung des Menschen in den technisch hochgerüsteten Materialschlachten des Ersten Weltkriegs – den Frontkämpfern die Möglichkeit wirklicher Erfahrung sowie die damit einhergehende Fähigkeit zum Erzählen ab. Manfred Maengel, wiewohl Jünger *apologetisch* als epistemologisches Sprachrohr einer totalitären Moderne einstufend, teilt Benjamins Prämisse der Entfremdung des Menschen durch die Technik:

> Jüngers frühe Essayistik entwirft das Konzept eines auf eine radikale Alienatorik aufbauenden Wissens, weshalb dieses Wissen nur Wissen des Kriegers sein kann. Denn allein der Krieger, wie die Front des Ersten Weltkriegs zeigte, kann die tödlichen technischen Angriffe eines extrem feindseligen Milieus in den Erkenntnisweg des „Abenteuerlichen Herzens" sublimieren.[688]

Das untergründig Wirksame des Zivilisationsprozesses, das „Elementare", dränge nach oben und verwandle, „Naturgewalten vergleichbar, den sicher geglaubten Boden der Gesellschaft in eine ‚Erdbebenlandschaft'"[689]. Benjamin kritisiert eben dies – verurteilt, dass die Krieger die Natur, die auf dem Schlachtfeld durch die Kriegstechnik ein apokalyptisches Antlitz erhält, als Rätsel auffassen, dessen unmittelbare Lösung sie in der zerstörerischen Technik sehen, statt die Natur durch „die Einrichtung menschlicher Dinge"[690] zu nutzen. Das wirkliche Erzählen von Mund zu Mund, das für Benjamin eng mit der Sphäre des Handwerks verbunden ist und im Niedergang begriffen sei, beschreibt er als nützlich und ratgeberisch: „Rat, in den Stoff des gelebten Lebens eingewebt, ist Weisheit"[691].

Limonovs Intention in *SMRT* ist auf einer abstrakten Ebene derjenigen Jüngers vergleichbar, insofern er wie dieser eine besondere Erkenntnisqualität des Kriegserlebnisses postuliert[692], die einen unüberwindlichen Graben zwischen „Krieger" und „Zivilisten" zieht.[693] Die Analogien zwischen Jüngers und Limonovs Konzeption des Kriegs enden jedoch schnell, weil der russische Schriftsteller in der Teilnahme am Krieg anders als Jünger keine Affirmation der modernen Entfremdungserfahrung sieht, sondern gerade

688 Maengel 2005, 14.
689 Ebd., 17.
690 Benjamin 1980, 247.
691 Benjamin 2007, 106.
692 Vgl. Maengel 2005, 91.
693 Vgl. Limonov 2008b, 46 f.

eine Abwendung von der in der Arbeitsgesellschaft so typischen Entfremdung. Damit steht Limonovs Konzeption der Parallelität von Krieg („Krieger") und industrieller Generalmobilmachung („Arbeiter") bei Jünger diametral entgegen.

Die (überarbeitete) Fassung von *Disciplinarnyj sanatorij* (2002b) macht deutlich, dass Limonov die kriegerischen Hot Spots, die im Zuge der Auflösung der sozialistischen Staatengebilde entstanden sind, als vormoderne Heterotopien betrachtet – „Rückzugsgebiete" des Kriegs, in denen der passionare Menschentypus zu sich selbst kommt bzw. seine Entfremdung überwindet. Während die Disziplinaranstalt mit ihren sanften Machttechniken den Menschen zu einem Haustier mache, das lediglich an der Aufrechterhaltung seines Beschäftigungsstatus und seines Wohlstands interessiert sei, entdecken die von jenen Kriegen betroffenen Menschen oder vielmehr die kriegerischen jungen Männer ihre aggressiven Instinkte wieder:

> Das „Glück" wird im Sanatoriumslexikon meistens mit der Ruhe gleichgesetzt, der Sattheit und dem materiellen Wohlbefinden. Allerdings haben die modernen Orakel, weder SOFRES noch die Gallup Poll, jemals versucht, die Glücksmenge in den Sanatoriums- und den Nicht-Sanatoriumsgesellschaften zu vergleichen. Es wäre doch interessant zu wissen, wo die Anzahl der glücklichen Menschen in der Bevölkerung größer ist, in Paris oder in Sarajevo? Ungeachtet der vermeintlichen Absurdität der Frage, könnte das Ergebnis überraschen. Die Kinochroniken zeigen uns oft die Ruinen der Städte Ex-Jugoslawiens, auf denen die jungen Menschen mit Maschinengewehren hin und her laufen. Und die Gesichter dieser Menschen sind, wie seltsam dies auch erscheinen mag, überhaupt nicht unglücklich, sondern stolz, unabhängig, und oft ziert sie ein Lächeln, unabhängig davon, dass wir mehrmals sehen können, wie einer dieser jungen Menschen fällt, von einer Kugel niedergestreckt. […] Es stellt sich die Frage: warum lassen diese freudigen jungen Menschen die Stadt nicht hinter sich, rennen vom Krieg davon? Und was wäre, wenn diese jungen Leute im Krieg glücklich sind?

> «Счастье» в санаторном словаре отождествляется чаще всего с покоем, сытостью и материальным благополучием. Однако современные оракулы: ни SOFRES, ни Gallup Poll — никогда не попытались измерить и сравнить количество счастья в санаторных и несанаторных странах. Где, интересно, количество счастливых людей среди населения выше, в Париже или в Сараево? Несмотря на кажущуюся абсурдность вопроса, возможен сюрприз. Очень часто кинохроника демонстрирует нам руины городов экс-Югославии с перебегающими по ним молодыми людьми с автоматами. И лица этих людей, как ни странно, вовсе не несчастны, но горделивы, независимы и часто украшены улыбками, несмотря на то, что нам много раз удавалось увидеть, как один из молодых людей падает вдруг, сраженный пулей. […]

> Напрашивается вопрос: почему эти радостные молодые люди не покинут город, не сбегут от войны? А что, если молодые люди в войне счастливы?[694]

Die Abstraktion von der Bedeutung der Kriegstechnik im Bild des Jünglings mit Maschinengewehr ist bei Limonov anders gelagert als die aristokratische Haltung, die Benjamin an der Kriegerliteratur kritisierte, die (zum Teil) Ritterlichkeit in der Materialschlacht ersehnte und die „Vermassung" des Kriegs bedauerte.[695] Limonov bezeichnet bzw. mythisiert die jugoslawischen Kriege mehrmals als „bäuerliche Kriege" („krest'janskie vojny"); er stellt sie selbst der Schlacht um Verdun gegenüber. Schwere Waffen wären in Jugoslawien zwar zum Einsatz gekommen, sie hätten indes keine große Rolle gespielt.[696] Die „Verhaustierung" des Menschen wiederum wurde überhaupt erst möglich durch den „atomaren Frieden"[697] bzw. die Massenvernichtungswachen, die, anders als die Kleinwaffen, die Kalaschnikows und Thompsons, „Waffen der Disziplinaranstalt" sind und den Menschen den Spaß am Krieg vergällen. Es tun sich Fragen auf. Träfe eine Diagnose Benjamins, dass die im von Jünger herausgegebenen Sammelband (vielleicht nicht für ihn selbst geltende) „vertretene Ideologie des Krieges, gemessen am Stande der europäischen Rüstungen, schon jetzt veraltet ist"[698], nicht noch mehr auf Limonov und seine Freude am „bäuerlichen Krieg" zu? – mehr als auf die deutschen Frontkrieger, die im Modus der Klage das Schwinden des Heroischen im modernen Krieg beklagen? Oder spiegeln Limonovs mythisierende Kriegsbeschreibungen nicht auch zu einem Teil wirklich den Wandel des Kriegs von Verdun zu Sarajevo wider, sein neues, archaisches Antlitz? Klar sollte doch sein, dass der Krieg so groß geworden ist, dass die Menschen sich heute den totalen Krieg gar nicht mehr leisten können, ohne die Welt endgültig in Staub und Asche versinken zu sehen. So interessant die Beantwortung dieser Fragen auch wäre, so führte die Betrachtung der Kategorie der Technik in Hinblick auf *SMRT* doch weit weg von der konkreten Textanalyse. Hier kann nicht mehr geleistet werden, als im Sinne der Auseinandersetzung Benjamins mit dem Faschismus konkrete Konflikte zwischen Limonovs kriegerischer Mythologie und der Erfahrung, der seine Erzählung Ausdruck geben möchte, aufzuweisen. Diese Konflikte stellen den interessantesten Aspekt von *SMRT* dar und resultieren in der Obszönität und im ästhetischen Scheitern des Buchs.

694 Limonov 2002b, 128.
695 Benjamin 1980, 239 f.
696 Vgl. Limonov 2008b, 171 f.
697 Limonov 2002b, 103: „paix atomique"; im russ. Original franz.
698 Vgl. Benjamin 1980, 239.

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

„Wenn einer eine Reise tut, so kann er was erzählen“[699], so zitiert Benjamin den Volksmund. Und in der Tat ist es das, was Limonov Anfang der 1990er Jahre besonders gern macht: er reist. *SMRT* handelt nicht nur von Limonovs Aufenthalten in den Kriegsgebieten Jugoslawiens. Das Buch erzählt auch von seiner Präsenz während der Konflikte in Abchasien und Transnistrien im Jahre 1992. Zudem wird von Aufenthalten an Orten in Jugoslawien berichtet, die der Krieg (noch) nicht erreicht hatte (Belgrad, Podgorica in Montenegro). Hier beschränke ich mich weitgehend auf Limonovs Aufenthalte an den Schauplätzen der Jugoslawienkriege. Er war von 1991 bis 1993 insgesamt dreimal an Kriegsschauplätzen. Nach einer Lesung in Belgrad im Herbst 1991 kamen Vertreter der Republik Serbische Krajina auf ihn zu, um ihn zu fragen, ob er ihren Krieg kennenlernen wolle. Dieses Angebot wurde ihm deshalb gemacht, weil er als bekannter russischer Schriftsteller proserbische Artikel in der serbischen Zeitschrift *Borba* veröffentlicht hatte. Über Šid fährt er in das von den serbischen Truppen gerade (im November 1991) eingenommene Vukovar. Ihm begegnen Verwüstung und die Leichen unzähliger ziviler Opfer. Etwa ein Jahr später, im Herbst 1992, reist Limonov in die Serbische Republik in Bosnien und Herzegowina. In Pale lernt er neben der (später als Kriegsverbrecherin verurteilten) Regierungsrätin Biljana Plavšić auch den Präsidenten Radovan Karadžić kennen, mit dem er sich, als Interviewpartner für diesen von Pawlikowski engagiert, zum Belagerungsring um Sarajevo begibt. Nach ersten, frustrierenden Versuchen im Winter 1992/93, sich im politischen Feld Russlands zu etablieren, kehrt Limonov erneut in die Republik Srpska Krajina zurück (in *SMRT* oft Kninskaja Krajina benannt, nach der Hauptstadt Knin). Hier tritt er in die Armee der Republik ein und wird unweit der Adriaküste für einige Monate stationiert, ohne indes wirklich regulärer Soldat zu sein.

Limonovs Kriegsverherrlichung beruht auf zwei einander eher widersprechenden Prämissen: die erste ist seine Mythologisierung des Krieges als archaischer, quasi naturhafter „bäuerlicher“ Krieg; die zweite ist die Erotisierung des Krieges – um noch einmal Worte aus Benjamins Faschismuskritik zu benutzen – die „rabiateste Dekadenz“ und „hemmungslose Übertragung der Thesen des L’Art pour l’Art auf den Krieg“[700]. Gemäß der ersten Prämisse wurden die Jugoslawienkriege der schönen, fruchtbringenden mediterranen Ländereien und Weingärten wegen geführt. In der Erzählung *Vojna v sadu (Der Krieg im Garten)*, die allerdings von Transnistrien während des Separationskonfliktes handelt, gewinnt dieser Kriegsgrund für Limonov sinnliche Gewissheit im morbiden Geruchseindruck Tausender Tonnen süßlich verfaulender Aprikosen, die aufgrund der Kriegshandlungen nicht geerntet werden konnten.[701] Die Fruchtbarkeit des Bodens

699 Benjamin 2007, 104.
700 Benjamin 1980, 240.
701 Vgl. Limonov 2008b, 104.

als vermeintlich selbstevidenter Kriegsgrund wird an anderer Stelle (hinsichtlich der Serbischen Krajina) auf eine prägnante Formel gebracht: „Um den Süden lohnt es sich zu kämpfen."[702]

In *Ubijstvo časovogo (Tod eines Wachpostens)* findet sich ein Postscriptum zu Limonovs erstem Jugoslawienaufenthalt im Jahre 1989. Er habe zu diesem Zeitpunkt, wundert sich der Schriftsteller, vom bevorstehenden Krieg nichts geahnt, der „in den menschlichen Beziehungen glimmte, um dann unter den geeigneten Umständen plötzlich mit einer Stichflamme unter den Füßen der Völker hervorzuschießen"[703]. Diese metaphorische Beschreibung des sich in Konferenzsälen und Zeitungen anbahnenden Kriegs[704] gibt zumindest der subjektiven Erfahrung des Krieges treffend Ausdruck. Indessen: Limonov objektiviert die Erfahrung nie; vielmehr naturalisiert er das Phänomen des Kriegs. Bauern kämpfen hier schlicht und einfach miteinander um den fetten Boden, und da dies ein guter Grund zu kämpfen ist, haben sogar beide Seiten recht.[705] Wenn es so einfach ist, dann wundert man sich allerdings, wie der Krieg sich in Konferenzsälen und Zeitungen anbahnte! Es kommt Limonov offenbar schon nicht mehr in den Sinn, dass manche Menschen, Kriegstreiber, besondere Schuld am Krieg haben könnten. Limonov ist stolz auf jede Begegnung mit den Kriegstreibern und -verbrechern von Rang und Namen. Der ultranationalistische Politiker Vojislav Šešelj, den er in Belgrad besucht, braucht ihn von der Gerechtigkeit der serbischen Kriegsziele gar nicht mehr zu überzeugen, denn das konnte schon das Elend der unzähligen serbischen Flüchtlinge, dessen er in ihrem Notquartier, dem Hotel Slavija ansichtig wurde. Limonov gibt gern zu, dass es auch auf Seiten der Kroaten und Bosnier Flüchtlinge gibt. Davon lässt er sich indes nicht beirren: „Ich allerdings fand mich bei den Serben wieder, und so habe ich ihre Seite ergriffen."[706] Weder scheint Limonov der Gedanke zu kommen, dass er gerade als Außenstehender den Krieg und diejenigen, die ihn antreiben, ganz allgemein ablehnen könnte, noch rechtfertigt er weiter die Wahl seines Lagers. Die orthodoxe Konfession spielt für ihn – den Areligiösen – keine Rolle, und Rassismus ist Limonov, man wird sehen, im jugoslawischen Kontext nicht nur fremd, sondern befremdet ihn sogar.

Die Erotisierung des Krieges, seine Darstellung als ästhetischen Genuss, wird im Wesentlichen durch den Beobachterstatus ermöglicht, den Limonov einnimmt. „Für den Süden lohnt es sich zu kämpfen" ist schließlich eine Formel, die jeder sonnensuchen-

---

702 Limonov 2008b, 123: „Юг, есть за что воевать."

703 Limonov 2002f, 58: „[…]война исподволь тлела тогда под человеческими отношениями, чтобы при удобных условиях вдруг взметнуться огромным пламенем под ногами народов".

704 Vgl. Limonov 2002f, 58.

705 Vgl. Limonov 2008b, 220.

706 Limonov 2008b, 98: „Однако я оказался с сербами, вот я и принял их сторону."

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

de russische Jugoslawienurlauber unterschreiben würde. Über seinen Beobachterstatus macht sich Limonov keine Illusionen. Er gibt sich zwar, wenn notwendig, als Journalist aus, jedoch finanziert er die Reisen an die Orte, die in den Nachrichtensendungen über die Bildschirme flackern aus der eigenen Tasche, um später Reportagen zu verfassen, die er dann zu verkaufen sucht. „Meine Diagnose war eine einfache: Abenteuerlust"[707], konzediert sich Limonov. Diese Art und Weise zu schreiben – eine Art megalomaner weltgeschichtlicher Flaneurismus –, stellt für sich ein interessantes Faktum dar. Das Potenzial dieser besonderen Autonomie, die sich Limonov erschreibt, ist das Einfangen von Atmosphären, Details und Geschichten. Er konzentriert sich in der Fortschreibung seines Lebensromans ganz auf die Aspekte, die ihn interessieren, und ist nicht wie der Journalist zur Objektivität[708] und auf bestimmte Formate verpflichtet. Die Gefahr dieser Wilderei ist indes, dass Limonov seine eigene Erfahrung – die zwar dem Wunsch entspricht, drinnen zu sein, aber doch die eines Beobachter bleibt – der von ihm besuchten Erfahrungswelt unterschiebt. In seinen Texten zu den Jugoslawienkriegen führt dies zu haarsträubenden Ergebnissen. Limonov gibt zwar vor, im Verlauf seiner weiteren Jugoslawienaufenthalte immer weiter involviert zu werden, bis er schließlich wirklich Freischärler auf serbischer Seite wird und als solcher auch an Kriegshandlungen teilnimmt. Ein russischer Exzentriker, der zum einen in seiner Heimat für die Unterstützung der serbischen Sache werben soll, zum anderen als Erscheinung auch für die serbischen Soldaten eine willkommene, exotische Abwechslung darstellt, diesen Status wird Limonov allerdings auch nach seiner formellen Einordnung in die Kommandostruktur der Armee der Serbischen Republik Krajina nicht los. Die Soldaten *zeigen Limonov ihren Krieg* und bemühen sich, ihm Annehmlichkeiten zu bereiten, welche er gerne annimmt. Angeblich überredet ein Kamerad eine Kameradin dazu, mit ihm Sex zu haben (Erzählung *Soldatka – Die Soldatin*), mehrere Male laden seine Kameraden ihn zu sich nach Hause ein, wo er rustikal-festlich bewirtet wird.[709] General Škorić, sein unmittelbarer Vorgesetzter, muss vor den Belgrader Vorgesetzten für die Unversehrtheit des russischen Schriftstellers bürgen; Limonovs Kameraden sind vor dem General für die Sicherheit des russischen Schriftstellers verantwortlich.

Als Škorić ihm verbieten möchte, den Anführer der besonders grausamen paramilitärischen „Tigereinheit", den Kriegsverbecher Zeljko Raznatović (Spitzname: „Arkan"), zu besuchen – weil der General Abscheu gegenüber dem ehemaligen Banditen und skrupellosen Freiwilligengarden-Anführer empfindet und ihn nicht als legitimen Kämpfer

707 Limonov 2008b, 18: „Мой диагноз был простой: авантюризм."

708 Der Leser weiß freilich auch nicht, ob Limonov nicht einfach Sachen dazuerfindet; es gibt keinen Grund, warum er es nicht tun sollte.

709 Die Erzählungen *Dva Milana/Die zwei Milans* und *Belaja lošad'/Das weiße Pferd*.

https://doi.org/10.7788/9783412508364

erachtet – setzt Limonov mittels seiner Autorität als prestigereicher Schriftsteller den Besuch gegen die Kommandostruktur durch.[710] Arkan beeindruckt den Schriftsteller mit seinem luxuriösen Lebensstil, seiner attraktiven Freundin und seinen Erzählungen von den kriegerischen Streifzügen jenseits der Frontlinie. Auch Arkans Eröffnung, dass Dreizehnjährige die am besten abzurichtenden, wagemutigsten Kampfmaschinen seien[711], tut seiner Begeisterung für den patriotischen Verbrecher keinen Abbruch (Erzählung *La dolce vita*). Limonovs Begegnung mit Arkan erinnert ein wenig an ein Gangsta-Rap-Video, ist nur geschmackloser, weil seine ästhetizistische Verehrung einem der sadistischsten Kriegsverbrecher der Jugoslawienkriege gilt.

Der Leser erhält insgesamt den Eindruck, dass der Tod in dem Roman *SMRT* – wie auch die Todesgefahr – gut dosiert wird für Limonov. Zwar wird er schon während seiner ersten Reise von seinen Begleitern nach Vukovar, unmittelbar nach der Einnahme der Stadt durch die Jugoslawische Volksarmee, gebracht und mit dem *Ergebnis*, dem massenhaften Mord an der Zivilbevölkerung, konfrontiert. Diese Begegnung bleibt indes oberflächlich genug für den Gewinn des schriftstellerischen Mehrwerts existenzieller Weisheit über den unüberbrückbaren Graben, der Tote und Lebende trennen würde. Er wundert sich über den pietätslosen Umgang der Soldaten, die die Leichen zusammenkarren. Ein Doktor, der die Toten untersucht, bemerkt dazu, „SMRT – ėto SMRT, a ‚život' est' ‚život', to est' žizn'"[712] Trotz seiner Irritation angesichts des ruppigen Umgangs mit den Leichnahmen, gilt diese handwerkerische Pietätlosigkeit im übertragenen Sinne auch für ihn selbst. Seitdem er sich in Politik und Krieg engagiert, vermehren sich die Toten um den Autor. Limonov klagt in seinen Nekrologen den FSB des Mords an einem Parteikameraden an.[713] In *SMRT* gibt es auch einen Nekrolog. Bei einer Autoreise kommt ein unbekannter Wegbegleiter beim Beschuss einer serbischen Stellung ums Leben, in der sie übernachteten, weil Limonovs Geschmack, „stets die schwere Variante zu wählen"[714] ihn bewog, weiter in das Kampfgebiet hineinzufahren, statt vorher ein sichereres Nachtquartier zu besorgen. Obwohl der Mitfahrer Limonov unbekannt ist, erhält er einen Nekrolog unter dem Titel „Stranger in the Night" aufgrund des Umstands, dass die serbischen Soldaten bei dem Toten um den Hals ein katholisches Kreuz finden, und den „Kroaten" den steilen Hang, der ihre Stellung von den feindlichen trennt, hinunterwerfen. Limonov erzählt gerne Geschichten, die mit dem Tod ihrer Helden enden. Er erzählt diese rückhaltlos und aus der Perspektive des Überlebenden,

710 Vgl. Limonov 2008b, 184.

711 Vgl. ebd., 201.

712 Sinngemäß einfach: „Der Tod ist der Tod, und das Leben das Leben", aber das serbische Wort für Leben, „život", heißt im Russischen „Bauch" und das scheint Limonov zu gefallen.

713 Vgl. Kap. 3.6.2, Fn. 459.

714 Limonov 2008b, 39: „vybirat' vsegda tjaželyj variant".

dem Schuldgefühle – selbst, wenn die Todesumstände mit seinem Handeln verbunden waren – fremd sind. „Stranger in the Night“ erscheint in dieser Hinsicht skandalöser als die Erzählung vom Tod des Parteikameraden Burygin. Letzterer ist, wenn Limonov recht hat, ein Opfer im oppositionellen Kampf, im Falle des „Strangers“ trägt die Mission des Schriftstellers, dessen reine Abenteuerlust, Mitschuld.

Trotz Limonovs offensichtlicher Vorliebe für die sublime Attraktivität des Todes, hat er mit der Ästhetisierung des Tods im Jugoslawienkrieg auch seine Probleme. Der merkwürdige Umstand, dass die verfeindeten Ethnien sich hier äußerlich aufs Haar gleichen, lediglich durch ein paar typische Namen und Attribute der religiösen Kleiderordnung überhaupt unterscheidbar sind, sorgt bei Limonov immer wieder für Irritation: so schon in Vukovar, als der erwähnte philosophierende Arzt ihm berichtet, seine Aufgabe sei es im Wesentlichen, zu bestimmen, ob die Getöteten Spuren von Folter aufweisen würden, während er die Volkszugehörigkeit meist nicht klar bestimmen könnte.[715] Zudem schauen die Befehlshaber der bosnischen Serben, die er kennenlernt – Biljana Plavšić, auch Präsident Radovan Karadžić – so aus wie das, was sie eigentlich auch sind: unlängst von ihren US-amerikanischen Hochschulen in die Heimat zurückgekehrte Professoren ; und er selbst schaut, glattrasiert und mit Bürstenhaarschnitt, für die bärtigen Četniks wie ein Kroate aus.[716] Merkwürdigerweise bewegt diese augenscheinliche Absurdität des ethnischen Konflikts Limonov nicht zur Ablehnung desselben; viel eher scheint sie bei ihm die Idealisierung des Krieges im Sinne eines existenziellen Schicksals zu befördern. Er wurde schließlich in dieses Abenteuer hineingeworfen und landete dabei – dies ist durch die geopolitische Geschichte mehr oder weniger vorgegeben, aber eigentlich auch nicht weiter der Rede wert – auf serbischer Seite. Was Limonov indes nicht verträgt, ist mit den Affekten konfrontiert zu werden, die das Töten – betrachtet man seine subjektive Seite – in diesem Krieg eigentlich begründet. Insbesondere auf den grassierenden Rassismus und die Gefühlsqualität des Hasses reagiert Limonov sensibel und mit Unwillen. Dann wird es ihm doch zu real. Der Polizeichef der Stadt Byškovac in der Krajina, der eine Zeit lang Limonovs Betreuer spielen muss – und wegen seiner Ähnlichkeit mit dem amerikanischen Schauspieler Clint Eastwood von seinem Schützling „Clint“ getauft wird –, entpuppt sich nicht nur als eine Spaßbremse, sondern auch als schlimmer Rassist. Die Kroaten haben seine Familie abgeschlachtet. Auf einer diskret abgehaltenen Hochzeit eines serbischen Offiziers mit einer Kroatin redet sich Clint in Rage und schüchtert den Bräutigam ein, indem er wütet, dass „kroatische Frauen in

715 Vgl. Limonov 2008b, 12.
716 Vgl. Limonov 2008b, 17 ff. und 54.

https://doi.org/10.7788/9783412508364

ihren Schößen lediglich kroatische Bastarde austragen können“[717]. Limonov fragt den Kameraden, der ihm diese rassistische Tirade übersetzt, warum den Polizeichef denn niemand aufhalten und von dannen führen würde. Weitere Szenen, in der der ethnische Konflikt in seiner konkreten Leidhaftigkeit bei Limonov Indignation oder gar Mitleid erregt, ließen sich aufzählen. Čancev geht so weit, zu konstatieren, dass sich in *SMRT* Limonovs „Humanismus“ zeige![718] Ja, der Krieg hat auch so seine Schattenseiten …

Die interessanteste Erzählung im Hinblick auf die Flucht vor den Realitäten der Jugoslawienkriege, dem Realen, das in der Ästhetisierung verdrängt werden soll, ist die Erzählung *Faks* (*Das Fax*). Limonov möchte eine dreiseitige Reportage nach Moskau, in die Redaktion der *Sovetskaja Rossija* faxen. Er sucht dafür mit zwei seiner Kameraden das Büro eines kroatischen Bauunternehmens auf. Diese Kameraden sind zum einen der einfache, gutherzige Slavko, zum anderen der Intellektuelle Jokić: Des Russischen mächtig, habe er sich, um dem von ihm verehrten russischen Schriftsteller nahe zu sein, extra in seine Einheit verlegen lassen. Limonov verachtet ihn indes als einen „Demagogen“ („demagog“)[719], der die Rolle des überzeugten Serben für seinen Geschmack zu sehr ausfüllt. Die drei attraktiven Sekretärinnen sind Kroatinnen und bewältigen die ihnen übertragene Aufgabe, die Reportage zu faxen, in ihrer Aufregung über die serbischen Soldaten nur schlecht – die letzte Seite zerreißt –, was ihnen Jokić aggressiv als „kroatische Sabotage“ („chrvatskij sabotaž“)[720] auslegt. Die Situation ist zum Bersten gespannt. Zum einen, so Limonov, sei da die Spannung zwischen Mann und Frau gewesen, und zwar zwischen sexuell zur Enthaltsamkeit gezwungenen Männern und Frauen, die den Geruch von morgendlichem Sex ausgeströmt hätten, einen Geruch, den Männer, die untereinander eingesperrt seien – Soldaten und Häftlinge – wahrnehmen könnten; zum anderen die Spannung der sich im Krieg miteinander befindlichen Völker. Katalysiert werden diese Spannungen durch den Schnaps, den die Soldaten die Frauen bringen lassen. Limonov spürt den Machtrausch im Inneren anbranden, der sich in dieser Situation, in der die Frauen ihnen ausgeliefert sind, praktisch automatisch einstellt. Er beschließt unverrichteter Dinge vor dem – wenn man länger bliebe – Unvermeidlichen zu fliehen: dass sie mit den Frauen in solche „enge Beziehungen treten würden“[721] („blizkie otnošenija“), wie man sie im Krieg nicht haben sollte. Er veranlasst auch Slavko und Jokić, der schon angefangen hat, eine der Frauen zu misshandeln, zu gehen. Diese Geschichte erscheint deshalb so interessant, weil die geschilderte Affektdynamik

717 Limonov 2008b, 124: „[…] хорватские женщины могут рожать в своих утробах только хорватских выблядков…“.
718 Čancev 2009, 98.
719 Limonov 2008b, 229.
720 Ebd, 228.
721 Ebd., 231.

https://doi.org/10.7788/9783412508364

so plausibel ist. Die im von Klaus Theweleit (1980) beschriebenen „Körperpanzer" des Männerbunds gehemmte Lust wird quasi als ein von außen, durch die Situation sich einstellender Zwang empfunden. Gleichzeitig deutet sich im Euphemismus der „engen Beziehungen" das rhetorische Arsenal der Soldatenromantik an. Die Erzählung gehört ästhetisch und psychologisch zu den wenigen gelungenen in *SMRT*, paradoxerweise wohl gerade deswegen, weil in ihr die Obszönität kulminiert und zu Tage tritt, an der die Erzählungssammlung scheitert: Nur in der Verneinung kann das sadistische Reale angesprochen werden, vor dem Limonov – trotz allem ja ein sehr zivilisierter Mensch – flüchten muss. Auf diese Weise stellt sich Limonovs Verehrung des Glamour-Gangster-Generals Arkan, zu dessen Methoden im Zuge ethnischer Säuberungen auch Massenvergewaltigungen gehörten, fast als *stëb* dar. Dieser Befund kann das Buch indes nicht retten. Die Einsicht, dass Limonovs Begeisterung für die Jugoslawienkriege im Wesentlichen ästhetizistisch ist, macht lediglich deutlich, wie viel geschmackloser Kitsch in dem Buch versammelt ist und dass Limonov bei allem Drin-sein-Wollen doch an der Oberfläche bleibt.

Limonovs Kriegsverherrlichung, die den Krieg als Grund seiner selbst (als Quasi-Naturgewalt) und als Zweck seiner selbst (Genuss) konzipiert, erfüllte die propagandistische Vorgabe, zu deren Erreichen die serbische Armee Personal opferte und Offiziere als Limonovs Gouvernanten abstellte, nur mangelhaft: Der Grund, warum der große russische Bruder auf Seiten der Serben eingreifen sollte – die ethnische und religiöse Zusammengehörigkeit – wird sozusagen vorausgesetzt und interessiert Limonov als Voraussetzung gar nicht sehr. Sie wird in den Erzählungen in *SMRT* eigentlich sogar von Limonovs Beobachtungsgabe und seiner spontanen Urteilskraft – Ergebnisse eines lang angeeigneten Habitus freischweifenden Ästhetizismus – unterminiert. Obwohl durchaus von interessanten Beobachtungen durchzogen, ist *SMRT* im Ergebnis eine obszöne, erotisierte, kommodifizierte und oberflächliche Darstellung der Jugoslawienkriege.

Die Ironie in diesem Buch besteht darin, dass Limonov in der Inszenierung der literarisch-biographischen Persönlichkeit des *VIP-Söldners* sich trotzdem vorgaukelt, er habe wirkliche Erfahrungen mit Krieg und Tod gemacht; er reklamiert gar ein besonderes Wissen für sich, das er in existienzialphilosophischer Form äußern möchte. Zachar Prilepins Roman *Patologii (Pathologien)* – das Buch, mit dem der Schriftsteller, der dreimal mit den Spezialeinheiten der Polizei (OMON) im Tschetschenien-Einsatz war – seinen Durchbruch hatte, ist hinsichtlich der Beziehung von Autor und Held das ziemlich genaue Gegenteil. Es wird deutlich, dass Prilepin mit der Erfahrungswelt des Soldaten sehr gut vertraut ist, und der Leser wird anhand des soldatischen Ich-Erzählers mit einer extrem reduzierten Phänomenologie vertraut gemacht. Vorherrschend ist beim Erzähler Egor die Todesangst; sein mittlerer Dienstgrad, seine Charakterisierung als ängstlicher als die draufgängerischen unter den Kameraden lassen ihn als einen

durchschnittlichen Soldaten erscheinen. Wenn die Todesangst und die Anspannung der Kampfsituationen nachlassen, versuchen die Soldaten ihre Instinkte zu befriedigen bzw. sich zu vergnügen, indem sie rauchen, essen oder sich mit Wodka volllaufen lassen. Obwohl dies manche Rezension des Romans anders bewertet hat, herrscht in ihm das Unheroische vor, und zwar auch dann, wenn man Fragen der Moral gar nicht in Betracht zieht. Es ist zu deprimierend, als dass man es Slapstick nennen könnte – der Protagonist erstickt an einer Stelle fast an einem zu gierig verschlungenen Schaschlik. An anderer Stelle rikoschiert die in der Toilette hastig gerauchte Zigarette zurück, als der Erzähler sie aus dem Fenster schnippen möchte, landet ihm im Auge und droht ihn für den bevorstehenden Kampfeinsatz außer Gefecht zu setzen. Die Soldaten erscheinen selten als Herren der Lage bzw. ihrer Affekte. So erschießen sie etwa aus Wut und Frustration über zwei Opfer auf ihrer Seite die verantwortlichen tschetschenischen Kämpfer, die kapituliert haben, obgleich sie den Auftrag haben, sie gefangen zu nehmen.[722] Bei alledem verzichtet Prilepin vollständig auf Reflexionen des Erzählers. Die einmontierte Liebesgeschichte führt subtil die titelgebende Pathologie als Gleichgültigkeit ein: von der Egor als überengagierter eifersüchtiger Liebhaber zu wenig, als Soldat aber genug hat, um ohne zu fragen zu töten; so eine mögliche Lesart. In seiner soldatischen Existenz ist der Erzähler von jeglichem Begehren, abgesehen von den einfachsten, abgeschnitten. Er erscheint selbst nicht übermäßig grausam, bringt aber selbst den sadistischsten seiner Waffenbrüder kameradschaftliche, fast zärtliche Gefühle entgegen, während die feindlichen Kämpfer als bedrohliche, totbringende Kakerlaken anmuten, die jederzeit in den eigenen Schlupfwinkel eindringen können.[723] Diese Wertung ist affektgeleitet und ergibt sich aus der praktischen Erfahrungswelt der Soldaten. Ideologie als handlungsleitender oder auch nur sinngebender Faktor spielt in *Patologii* keine Rolle. Mit diesem Roman zeigt sich Prilepin maximal dem Naturalismus verpflichtet, keinerlei politische Zielsetzung scheint die schriftstellerische Subjektivität hier zu stören (oder zu befördern). Als Phänomenologie des Kriegs ist *Patologii* immens glaubwürdiger als *SMRT*.

Dieser Befund ist interessant im Hinblick auf die Frage nach politischen Positionierungen und Strategien. Es erscheint fast so, als ob Prilepin für die NBP' (bzw. für *Ein anderes Russland*) ein geeigneteres Aushängeschild ist – ihr mehr Respektabilität verschaffen kann – als der durchgeknallte Provokateur Limonov.[724] Der Ästhetisierung von Politik, meiner Meinung nach, als Romanschriftsteller weitgehend unverdächtig, zeigt Prilepin – obwohl weder politisch noch intellektuell ein Sartre – die für die Figur

722 Vgl. Prilepin 2011, 113, 227 und 239.

723 Vgl. ebd., 272.

724 Ich glaube, deswegen wird er auch – meiner Erfahrung nach – von linken Intellektuellen viel mehr verachtet als Limonov.

https://doi.org/10.7788/9783412508364

des Intellektuellen typische Doppelstrategie: Er nimmt, diametral entgegengesetzt zu Limonov, die Regeln des literarischen Felds sehr ernst, schreibt *richtige* Romane,[725] und konvertiert das hier eingesammelte symbolische Kapital für die Bewegung teilweise in politisches. Als Schriftsteller macht er mehr als Literatur – Literatur, die das reine Spiel und „[…] die Postmoderne satt hat und wieder nach Werten fragt“[726]. Als politischer Aktivist ins Verhör genommen, verweist er jedoch oft auf seine beschränkte Kompetenz in politischen Fragen. Dann wiederum kann er als Schriftsteller – dem ein besonders ausgeprägtes sinnliches Verstehen der Wirklichkeit zugeschrieben wird – „einfache Wahrheiten“[727] aussprechen, wie sie Politiker nur allzu gern in größtmöglicher Häufigkeit – ohne schwierige Zwischenfragen – unterbringen möchten, insbesondere im Schlusssatz vor der Werbepause (siehe Abb. 14a u. 14b).

725 Mit *Vse, čto dolžno razrešit'sja* (*Alles, was gelöst werden muss*) hat Prilepin hingegen unlängst ein dezidiert journalistisches Kriegstagebuch über den Krieg in der Ukraine vorgelegt, das in dieser Untersuchung nicht mehr berücksichtigt werden konnte, indes eine weitere interessante Facette der Selbstinszenierung und der politisch-künstlerischen Strategie des Schriftstellers darstellt (Prilepin 2016). 2017 legte Prilepin vorerst die Feder nieder, um als Kommandeur eines selbst zusammengestellten Batallions der Donezker Volksrepublik seine Kampferfahrung zur Verfügung zu stellen. Auch dieser, zumindest temporäre, Exodus konnte nicht mehr analysiert werden.

726 Gathmann 2012a.

727 So wies Prilepin in der Akademie der Künste Berlin (siehe Kap. 3.8.3, Fn. 679) darauf hin, dass Russland ein an Bodenschätzen reiches Land sei, und der Reichtum gerechter verteilt werden könnte. Er, als mehrfacher Vater, hoffe sehr, dass seine Kinder in Russland eine Zukunft hätten.

4 Politisierung von Literatur und Kunst, alternative Institutionalisierung/ Organisationsformen und das Problem der Aufrichtigkeit

Unsere Weltanschauung
Wir sind Künstler. Und wir müssen uns alle radikalisieren. Ohne uns wird die Welt träge und für die lichte Zukunft unempfänglich. Weil wir daran glauben, dass auf Erden einmal die kommunistische Welt heraufkommen wird, arbeiten wir an der Zerstörung der kapitalistischen Ideale. Wenn der Kommunismus kommt, wird niemand auf Erden arbeiten. Alle werden auf Sofas liegen und sich unterhalten. Anstelle des Menschen werden Roboter und andere Maschinen arbeiten. […] Und wenn die Zeit zu sterben gekommen ist, schreiten die neuen Menschen, d.h. die alten Kommunisten, furchtlos in die freudeerfüllten Gräber. Sie schreiten direkt von ihren warmen und gut eingesessenen Intellektuellen-Sofas. […] Aus den Toten wird man Buletten machen. […] so sind die Toten, die eines natürlichen Todes starben, von Nutzen und niemand wird traurig sein. […] Aber es gibt Idioten, die uns, die Künstler, Parasiten und Blutsauger nennen. Wir sind keine Blutsauger, sondern Kämpfer![1]

Als ich der in Berlin lebenden Autorin Julia Kissina von meinem Promotionsprojekt über die Politisierung von Literatur und Kunst in Russland erzählte, verwies sie mich auf einen ihrer Texte, aus dem ich hier zitiere: die Erzählung *Levoe buduščee (ili problema podlinnosti)*“ *(„Die linke Zukunft [oder das Problem der Authentizität]“)*. Laut Kissina thematisiere ihr Text sogar den von mir bearbeiteten, als Diskurs florierenden Mischmasch. 2007 in der Erzählsammlung *Ulybka topora (Das Lächeln der Axt)* erschienen, handelt *Die linke Zukunft* indes wohl lediglich von der radikalen Kunst der 1990er Jahre und nicht von derzeitigen Anläufen auf eine engagierte Kultur. Der Erzähler, ein radikaler Künstler, arbeitet an einer utopischen lichten Zukunft – von Kissina im Stile Sorokins

1 „**Наше мировоззрение**/ Мы художники. И мы должны радикализироваться все. Без нас мир будет вялым и невозможным для светлого будущего. Поскольку мы верим в то, что когда-нибудь на земле наступит коммунистический свет, мы работаем на разрушение капиталистических идеалов. Когда наступить коммунизм, – никто на земле не будет работать. Все будут лежать на диванах и разговаривать. Вместо людей будут работать роботы и разные другие машины. […] А когда наступит время умирать – новые люди, то есть старые коммунисты, бесстрашно шагнут в радостные могилы. Шагнут прямо со своих теплых и насиженных интеллектуальных диванов […] Из мертвых будут делать котлеты. […] мертвецы, умершие своей природной смертью, пойдут в пользу, и никто не будет грустить […] А вот есть идиоты, которые называют нас, художников, паразитами и пиявками. Мы никакие не пиявки мы борцы!“ (Kisina 2007, 31–36).

https://doi.org/10.7788/9783412508364

dystopisch begriffen – und untergräbt dabei die bestehenden Institutionen der Kunst. Zum genannten Zweck denken sich der Künstler und ein Mitstreiter eine schockierende Aktion aus: das Begräbnis eines echten Leichnams im Galerieraum.[2] Die Provokation ist so erfolgreich, dass ein hysterischer alter Mann sich mit einem Messer auf den Erzähler wirft, dem es noch gelingt, der Menschentraube in der Galerie Folgendes entgegenzuschleudern: „Tod den Zynikern! Tod den Simulanten! Hoch lebe die Echtheit!“[3]. Deutlich wird, dass dieser Zynismusvorwurf im Text nicht dem Galeriebesucher gilt, der gegen einen Radikalen Künstler gewalttätig wird, sondern diesem selbst bzw. der durch ihn repräsentierten radikalen Kunstform. Die Erzählung lässt an die referierte Kritik Osmolovskijs denken, dass es in den Experimenten der Aktionisten keine Spur von Aufrichtigkeit gegeben hätte[4], die sie sich gleichwohl auf die Fahnen geschrieben hatten. Deutlicher noch als Osmolovskij – der im Übrigen seine Verwunderung darüber ausdrückte, dass, von Pimenov abgesehen, die radikalen Künstler privat Existenzen spießigster Couleur gewesen wären[5] – legt Kissina mit ihrer Erzählung den Finger auf einen wunden Punkt: das Problem der Lebensweise, der letztliche Triumph des *bios*.

Dass Regelverstöße zu konventionellen Schachzügen im Kunstsystem werden, streicht Drews-Sylla in ihrer Darstellung des Moskauer Aktionismus hervor. Dieser begegnete dem genannten Problem mit einer Logik des Exzesses. In der Bildlichkeit von Osmolovskijs Manifest im Jahr 1993 heißt dies: den Kritiker solange mit Scheiße zu bewerfen, bis seine demonstrative Langeweile über die ausgelutschte Skandalhandlung sich in Ärger auflöst.[6] Wie ist nun Kissinas Text von 2007 im skizzierten Kontext zu positionieren? Deutlich zeigt sich eine Distanzierung gegenüber dem Radikalismus der 1990er Jahre mittels eines ethischen Diskurses, was insgesamt, mehr oder weniger, selbst für diejenigen linken Schriftsteller und Künstler gilt, die eine engagierte Position geradezu anstreben, wobei sie auch durchaus bereit sind, sich positiv auf Osmolovskij, Brener oder Kulik zu beziehen. Die vorgebliche Finalisierung von Kunst hin zu einer anarchischen Transgression jeglichen institutionellen Rahmens (in der Kunst sogar als radikale Alternative zur Politik), ist keine typische Geste in den 2000er Jahren; vielmehr scheint für die in der Folge im Mittelpunkt stehenden Akteure die Suche nach einem Modus Vivendi (sprichwörtlich: Lebensweise) im Mittelpunkt zu stehen, der ethisch vertretbar

2 Es könnte sich hier um eine Anspielung auf die Aktion *Ljubi menja na smert' (Liebe mich zu Tode)* der Gruppe Sekta absoljutnoj ljubvi (Sekte der absoluten Liebe) 1995 handeln, in der sich die Mitglieder der Gruppe (u.a. Mavromatti) nachts in ein Moskauer Leichenschauhaus einsperren ließen, um dort mit den Leichen zu tanzen und eine Fotosession zu machen (vgl. Kovalev 2007, 189).

3 Kisina 2007, 42: „Смерть циникам! Смерть имитаторам! Да здравствует подлинность!“.

4 Vgl. Osmolovskij 2005, 699.

5 Vgl. ebd., 691.

6 Vgl. Kap. 2.2.2.

ist. Offenbar führte, unter den Bedingungen der Putin-Ära, ein Weg aus dem Moskauer Aktionismus in einen Kunst-Aktivismus; dieser gewann allerdings erst in der zweiten Hälfte der 2000er Jahre an Fahrt, vor allem durch die Tätigkeit von „Vojna“. Die ersten Jahre des neuen Jahrtausends waren von Versuchen einer Institutionalisierung von alternativen Organisationsformen geprägt, bei denen es um komplexere Verknüpfungen von künstlerischen und politischen Zielen ging sowie um die Herausforderung eines durch den damaligen Ölpreisboom zunehmend sich kommerzialisierenden Kunstbetriebs. Diese Positionen werden trotz interessanter Bemühungen um Popularisierung entweder von einem gut überschaubaren Kreis von Akteuren rezipiert – so herrscht im Umkreis von Medvedev eine große Symmetrie von Produzenten und Rezipienten –, oder sie sind sehr stark in eine internationale Kunstszene integriert (Chto Delat). So könnte man sie hinsichtlich ihrer politischen Schlagkraft leicht belächeln; dem sich vorschnell einstellenden Spott angesichts eines derartigen Salonmarxismus ist indes entgegenzuhalten, dass bei diesen Zielsetzungen von vornherein in Frage steht, ob man politische Effektivität in den Vordergrund einer Kunstpraxis stellen kann. Sowohl für den Publizisten und Dichter Kirill Medvedev als auch für das Kollektiv Chto Delat, die im letzten Kapitel im Mittelpunkt stehen werden, ist eine experimentelle Offenheit, ein Pluralismus der Praktiken – künstlerischer wie nicht künstlerischer Art – charakteristisch. Medvedev und Chto Delat kooperieren immer wieder und treten in Russland oft in den gleichen institutionellen Zusammenhängen auf. Dennoch handelt es sich – wie wir sehen werden – um distinkte Positionierungen, um unterschiedliche Strategien der Etablierung einer engagierten kulturellen Tätigkeit in den jeweiligen Feldern. Es sind dies Antworten mit einem Universalitätsanspruch, nicht nur mit Ausblick auf ein post-post-sowjetisches Russland formuliert, sondern auf eine Welt jenseits seiner Grenzen, die mehr als der „Westen“ ist, von dem nach dem Untergang des kommunistischen „Ostens“ und der sich in der Folge beschleunigenden Globalisierung so viel gar nicht übrig sein könnte.

4.1 Theoretische Grundlagen

4.1.1 Das Problem der Aufrichtigkeit und des Wahrsprechens (Parrhesia)

Die im letzten Teil der Arbeit zu beschreibenden politisch-künstlerischen Materialien sind noch mannigfaltiger als die in den vorausgehenden Teilen beschriebenen und reichen von der Lyrik, den Aktionen und den Manifesten Kirill Medvedevs über musikalisierte Lyrik bis hin zu den Videoarbeiten der Künstlergruppe Chto Delat. Die Berechtigung, all diese Phänomene in einer Rubrik zusammenzufassen, ist allerdings nicht nur dadurch gegeben, dass die betreffenden Dichter, Künstler und Philosophen

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

aufs Engste miteinander vernetzt sind und in wechselnden Konstellationen miteinander kollaborieren, sich gegenseitig kritisieren und so letztlich wirklich ein gemeinsames Feld bilden. Was sie alle miteinander verbindet, ist ein neuer, sich Anfang der 2000er Jahre herausbildender Stil, ihre künstlerische und intellektuelle Praxis zu politisieren. Das charakteristische Merkmal des neuen Stils ist ein intensiver kritischer Selbstbezug. Im *background material,* das *Roland,* die Zeitschrift des Londoner Institute of Contemporary Arts, zur ersten großen Einzelausstellung von Chto Delat vorlegte, findet sich ein kurzer Text von Gerald Raunig über „Instituent Practices" (2010). „Instiuierende Praxen [!]" nennt der Kunsttheoretiker Strategien einer Kritik der Formen des Regiertwerdens (2006). Raunig positioniert sich mit diesem Begriff gegen eine „Vermischung von poststrukturalistischen Immanenztheorien mit *Simplifizierungen* Bourdieu'scher Feldtheorie"[7], wonach gesellschaftskritische Impulse jeglicher Art durch die vom Feld bewirkte Brechung intern bleiben und sich zur Kritik der Institution Kunst verengen müssen. Raunigs Analyse bzw. Propagierung instituierender Praktiken gilt „Formen des Entwischens, Verschiebens, Transformierens" wie auch dem „Exodus", wobei es Raunig ganz explizit nicht um den in sich gekehrten, zurückgezogenen Künstler „als Personifizier[ung] des Individualwiderstands" geht.[8] Vielmehr ist Foucaults Analyse des Begriffs der Parrhesia der zentrale Bezugspunkt. Die Frage, ob Raunigs Theoretikeroptimismus begründet ist, sei hintangestellt; sein Hinweis auf Foucaults Begriff der Parrhesia ist jedoch produktiv für die Deutung der im Folgenden zentralen künstlerischen Praktiken von Medvedev und Chto Delat.

Als ich, zusammen mit Georg Witte, einen ersten Text zu Kirill Medvedev, und zwar die Einleitung zu einem Dossier von dessen Texten für die Literaturzeitschrift *Schreibheft* verfasste, setzte der Herausgeber Norbert Wehr, ohne uns zuvor in Kenntnis zu setzen und zu unserem Unwillen, vor den Titel „Kirill Medvedevs politische Sprache" die Wendung „Die neue Aufrichtigkeit" und machte so den anvisierten zu einem Untertitel. Der neue Titel schien missverständlich, kritisiert doch Medvedev selbst in einem Essay das Paradigma der „Neuen Aufrichtigkeit", für das nicht zuletzt er selbst als Dichter Anfang der 2000er Jahre in Anspruch genommen worden war. Die durch Raunig instigierte Auseinandersetzung mit Foucaults Begriff der Parrhesia lässt indessen den Herausgeberlapsus im Nachhinein gerechtfertigt erscheinen. Medvedevs Kritik an einer falschen Aufrichtigkeit ist dialektisch zu verstehen, d.h. seine Kritik findet *innerhalb* einer diskursiven Anordnung statt, innerhalb derer dem Selbstbezug des Subjekts, seinem Ethos und seinem *bios* – d.h. auch privaten Aspekten seiner Lebensführung – eine große Wichtigkeit zugewiesen wird. In den Vordergrund rückt dabei das Verhältnis von Ver-

7 Raunig 2006.
8 Ebd.

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

nunft – bzw. der öffentlichen Rede – (insgesamt *logos*) und der Lebensweise *(bios)*. Die politische Dimension dieses Spannungsverhältnisses soll in einer kurzen Rekapitulierung von Foucaults Ausführungen aufgewiesen werden.

Michel Foucault beschäftigte sich mit Parrhesia – der Praxis des Wahrsprechens in der Antike – in seinem letztem Lebensjahr 1983/84. Für unsere Zwecke genügt es, diesen Forschungsbeitrag in seinen wichtigsten Aspekten zu umreißen. Eine exemplarisch parrhesiastische Szene ist für Foucault Platons Besuch von Syrakus, als der Philosoph gegenüber dem Tyrannen Dionysos seine Enttäuschung darüber ausdrückt, in ihm keinen weisen Herrscher angetroffen zu haben. Foucault versucht anhand dieses Beispiels, die Diskursform der Parrhesia ex negativo gegenüber anderen Formen der Rede abzugrenzen. Demnach dient die Parrhesia nicht eigentlich der argumentativen Überzeugung; noch handelt es sich um sokratische Ironie, die indirekt der Vermittlung von Wahrheiten dient. Foucault widerspricht auch antiken Textstellen, in denen die Parrhesia als rhetorische Figur betrachtet wird – viel eher hat Parrhesia einen antirhetorischen Charakter, „ist der Nullpunkt jener rhetorischen Figuren, die die Emotionen der Zuhörer steigern“[9]. Die Parrhesia hat also keinen konfrontativen Charakter, sie will Umkehr und Verstummen, nicht wahre Aussagen produzieren, allenfalls ist „das Unwissenheit/Wissen-Spiel eine Nebenwirkung“[10]. Im Grunde, so Foucault, sei die Parrhesia gar nicht als Kunst des Dialogisierens zu charakterisieren, weil die Ausgangslage asymmetrisch ist und der Kritisierte im schlimmsten Fall mit etwas anderem als Sprache antwortet, nämlich mit schierer Gewalt. Das wichtigste Merkmal ist somit, dass Parrhesia kostspielig ist. Ihre performative Kraft bezieht sie, so Foucault, gerade nicht aus den Institutionen, sondern daraus, dass der Sprecher eine „Gefahrenzone“[11] eröffnet und signalisiert, dass er in letzter Konsequenz für sein Wahrsprechen den ultimativen Preis zu zahlen bereit ist: sein Leben. Dieses Sprechen hat keinen institutionellen Status, sondern beruht auf einem „parrhesiastischen Bündnis des Subjekts mit sich selbst“, das folgende Form habe: „Ich bin derjenige, der dieses gesagt haben wird.“[12] Anders als in einem Fall institutionalisierter Rede, in der das Subjekt eine rituelle Funktion erfüllt, involviert das Subjekt hier seine persönliche Wahrhaftigkeit, und diese weist eine zeitliche Struktur auf: dass die Taten des Subjekts zu einem späteren Zeitpunkt in Bezug gesetzt werden zu den von ihm geäußerten Worten. Foucault nennt dies die „Dramatik

9 Foucault 1996, 21.
10 Ebd., 132.
11 Foucault 1988, 31.
12 Ebd., 35

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

des wahren Diskurses", welche der Seher wie auch etwa der Prophet und der Gelehrte, in unterschiedlichen Ausformungen zum Einsatz bringt.[13]

Überdenkt man diese exemplarische Szene der Parrhesia und wendet sie auf unser Untersuchungsfeld an, so wird man nachträglich überrascht sein, dass der Begriff der Parrhesia nun ausgerechnet hier Anwendung finden soll, wo es um diffizilere künstlerische Praktiken (bei Medvedev und Chto Delat) gehen soll. Exemplarische Ausübungen und Dramen der Parrhesia müssen wir eher im Feld der Politik als in Kunst oder gar Lyrik erwarten. Es sind Figuren, wie der Korruptionskritiker Aleksej Naval'nyj, die dem „Tyrannen" Putin schonungslos die Wahrheit über sein Regieren vermitteln, ins Gesicht sagen (oft über die Massenmedien) und damit Risiken für die eigene Person auf sich nehmen. Auch die Pussy-Riot-Aktivistinnen haben sich willentlich in die Gefahrenzone begeben, ohne sich vielleicht über das Ausmaß der Gefahr bewusst zu sein. Das *Punk-Gebet* unterschied sich vom exemplarischen Fall der Parrhesia, insofern es weder kunstlose Rede war noch die Künstlerinnen im eigenen Namen sprachen. Erst die Bestrafung der Künstlerinnen durch den Staat, der ihnen die Maske herunterriss, führte hier zur Destillierung der Parrhesia; nunmehr schrieb Nadežda Tolokonnikova in ihrem eigenen Namen über die menschenunwürdigen Bedingungen des russischen Strafvollzugs bzw. trat als Protest gegen sie in den Hungerstreik.

Der Grund, warum die Parrhesia nun ausgerechnet hier, abschließend, thematisiert wird – und zuvor nur kursorisch verwendet wurde[14] –, liegt darin, dass der Begriff einen Brückenschlag von dramatischen Akten des Wahrsprechens zur Frage nach Aufrichtigkeit und institutioneller Legitimität verspricht. Foucault selbst relativiert in seiner Beschäftigung mit der Parrhesia den exemplarischen Fall des Wahrsprechens und stellt ihn in eine Entwicklungsperspektive. Er betrachtet die Parrhesia im Verhältnis zu den Institutionen der Demokratie. Inwiefern kann das Wahrsprechen, wie die Gleichheit vor dem Gesetz (Isonomie), als ein Recht angesehen werden, das jedem Bürger zusteht bzw. auch in Form einer Pflicht obliegt? Inwiefern muss das Wahrsprechen nicht denen vorbehalten bleiben, die über eine gute Herkunft und/oder über einen guten Charakter verfügen. Und vor allem: Inwiefern lässt sich die Parrhesia überhaupt institutionalisieren?[15] Vor allem aber wird die Parrhesia als charakterlicher Vorzug konzipiert – bezeichnenderweise rückt bei Sokrates schließlich die Selbstsorge des Subjekts in den Mittelpunkt, die Frage, inwiefern dieses eine Verbindung zwischen dem *logos,* der vernünftigen Rede, und seinem *bios,* seiner Art zu leben, herzustellen vermag.[16] Diese

13 Vgl. ebd., 34 und 39.

14 Vgl. etwa seine Verwendung im Kap. 3.7.

15 Vgl. Foucault 1996, 75 f.

16 Vgl. ebd., 89 und 98 f.

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

beiden Aspekte werden in der Folge eine große Rolle spielen: zunächst das Spannungsverhältnis zwischen Wahrsprechen, das im Prinzip antiinstitutionell ist, und seiner Institutionalisierung. Wenn das Risiko des Wahrsprechens nicht immer gleich eine Gefahr für Leib und Leben sein muss, wovon die Urfassung der Parrhesia eigentlich bestimmt war[17], und lediglich die eigene Stellung in der Institution gefährdet, dann eröffnen sich sogar Möglichkeiten für gewinnbringende *antiinstitutionelle Rhetoriken;* zweitens konstituiert sich mit der Verschiebung des Fokus des parrhesiastischen Diskurses das Entlarven des politischen Herrschers hin zu einem Schnittpunkt von logos und bios ins parapolitisch Private. Beispielhaft demonstriert dies die von Foucault analysierte Kritik Alexanders durch Diogenes. Für den Philosophen in der Tonne ist die Autarkie, die Unabhängigkeit von den Institutionen, der größte Wert, und er spricht Alexander im Grunde ab, ein „König sein zu können", weil er fundamental von der Anerkennung seiner Untertanen abhängig ist. Man könnte annehmen, dass die Aufrichtigkeit überhaupt erst ins Spiel kommt, wenn nicht die Frage im Mittelpunkt steht, ob ein Subjekt *wahr spricht* oder es bleiben lässt – ob es im Angesicht des Machthabers zum Lob oder zum Tadel greift –, sondern wenn die Macht soweit inkorporiert ist, dass die Frage nach dem Selbst des Subjekts auftritt. Die Besonderheit der künstlerischen Positionierungen, die in diesem letzten Teil untersucht werden, ist, dass hier das Problem des Politischen stark als eine Frage einer alternativen Organisations-, Arbeits und Lebensweise behandelt wird. Aufrichtigkeit ist somit nicht mehr *in* der radikalen künstlerischen Geste zu suchen – Aleksandr Breners Masturbieren vom Schwimmbadsprungturm, welcher der Ambo von Pussy Riot werden sollte[18] –, sondern dahinter. Der Schriftsteller oder Künstler der 2000er Jahre hat deutlich den Anspruch, mit vernünftiger Rede sich zu rechtfertigen, Rede und Antwort zu stehen, glaubhaft zu sein. Auf diese Weise rückt das Problem der Aufrichtigkeit ins Zentrum der Diskurse und Praktiken der politischen Literatur und Kunst. Ein parrhesiastischer Diskurs der alternativen Institutionalisierung steht dabei im spannungsgeladenen Verhältnis zur riskanten, frontalen Konfrontation des Staates, wie es die Gegenüberstellung von „Vojna" und Chto Delat, die in der Folge noch einmal aufzugreifen ist,[19] deutlich macht.

17 Vgl. Foucault 1996, 15.

18 Die Bedeutung kynischer Strategien für den Moskauer Aktionismus wurde oben bereits erklärt. Breners öffentliche Masturbation auf dem Sprungturm des Schwimmbeckens, das später der Christ-Erlöser-Kathedrale weichen sollte (vgl. Kovalëv 2007, 149), stellte ein Zitat der Selbstbefriedigung von Diogenes auf der Agora dar (vgl. Foucault 1996, 127).

19 Siehe dazu die Einleitung von Kap. 4.3.

4.1.2 Marxistische Kritik der Postmoderne Ideologie des Endes der Geschichte

Auf die Frage, warum es in Russland keine richtige Kritik – von Literatur oder von Politik – gäbe, antwortet Medvedev, dass der Grund sei, dass sich im Westen alle kritischen Theorien mit dem Marxismus auseinandersetzten.[20] Was nun auch in Russland zu geschehen habe. Im sowjetischen Dualismus von offizieller Ideologie und sektiererischem Underground habe sich keine kritische Theorie des Denkens entwickeln können. Als kultureller Hegemon der 1990er Jahre habe die liberale Intelligenzija jegliche linke Position, auch abseits der diskreditierten sowjetischen Ideologie, unmöglich gemacht. Dieses geschichtlich bedingte Fehlen kritischer Theorien in Russland bezeichnet Medvedev als „humanitäre Katastrophe" („guminatarnaja katastrofa")[21]. Der amerikanische Schriftsteller und Übersetzer Keith Gessen, der Medvedev 2006 kennenlernte, gab seiner Überraschung darüber Ausdruck, in ihm jemandem zu begegnen, der die große Unzulänglichkeit der russischen Intelligenzija in der mangelnden Vertrautheit mit der kritischen Tradition marxistischen Denkens sah.[22] Seine Überraschung ist nachvollziehbar, denn zehn Jahre zuvor wäre ein solches Statement in Russland in Anbetracht der noch jungen Erfahrung marxistischer Zwangsfütterung eine Rarität gewesen. Bis zu einem gewissen Grad erscheint Medvedevs Kritik jedoch vorbereitet durch den Moskauer Aktionismus – man denke nur im Kontext der Diskussion der Ästhetik von „Vojna" an Dmitrij Vilenskijs (Chto Delat) Äußerung, die Radikale Kunst der 1990er Jahre habe als Erstes linke Theorie im Kunstfeld wieder etabliert (und zwar quasi in Abwesenheit einer linken politischen Gegenkultur).[23] Erinnern wir uns aber Breners und Osmolovskijs Manifesten in *RADEK,* deren Impetus entideologisierend im Geist der 1990er Jahre ist. Die revolutionäre Perspektive wird zwar im sozialen Elend situiert, jedoch in voluntaristischer Manier.[24] Gewiss, der Widerstreit voluntaristischer und soziologischer theoretischer Fundierung ist allgemein typisch für den Postmarxismus – ein wirklich affirmativer Bezug auf die marxistische intellektuelle Tradition, zumal die westliche, war im ideologischen Klima der 1990er Jahre schwer vorstellbar. Im akademischen Feld steht für einen marxistischen Neubeginn vor allem Boris Kagarlickij, dessen Bücher hier häufig zitiert werden.[25]

---

20 Vgl. Medvedev 2011a, 150 und 2007d, 141.

21 Meindl 2010a, (4).

22 Gessen 2012, 17 f.

23 Siehe Kap. 2.3.3, wo differenzierend dargestellt wird, dass es Anfang der 1990er eine linksradikale Gegenkultur gab, die in den folgenden Jahren in eine Krise geriet und nahezu verschwand.

24 Siehe Kap. 2.2.2.

25 Direktor am Institut der Globalisierung und sozialer Bewegungen (Institut globalizacii i social'nych dviženij, IGSO) an der Russischen Akademie der Wissenschaften in Moskau.

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

Obwohl es in Westeuropa und in den Vereinigten Staaten Vertreter marxistischer Kritik der Postmoderne gibt (am prominentesten Frederic Jameson), wird die Dichotomie von links und postmodern hierzulande doch nicht so scharf gezogen wie oft in der heutigen russischen Linken. Unterschiedliche geschichtliche Erfahrungen liegen dem zugrunde. Zum einen blieben die großen Denker der Postmoderne (Derrida, Deleuze, Foucault) immer verankert in der Erfahrung der 1968er-Bewegung, einer geschichtlichen Zäsur, an der russische Intellektuelle nur aus dem Abseits teilhatten. Die berühmte Solidaritätsbekundung für die Prager Revolution am 28. August 1968 durch eine kleine Gruppe von Vertretern der Intelligenzija brachte den meisten von ihnen mehrere Jahre Arbeitslager ein. Insofern dies ein isolierter Protest war, ging die 1968er-Bewegung weitgehend spurlos an Russland vorbei, und auch Medvedev fragt sich, ob er, wenn er damals älter gewesen wäre, als Dissident aufgetreten wäre oder lieber zuhause Verse geschmiedet hätte.[26] Man kann also für Russland von einer verspäteten Rezeption der Postmoderne unter spezifischen historischen Bedingungen sprechen, mit einem Hang zur Überkonzeptualisierung und exzessiven Bilanz. Auch in wissenschaftlichen Darstellungen gerinnen postmoderne Hypothesen wie Intertextualität und „Tod des Autors" zu lehrbuchhaften Formeln. Medvedev allerdings ist sich der Vieldeutigkeit des Postmoderne-Begriffs bewusst. Seine Essays enthalten einerseits eine Kritik der vulgären postmodernen Ideologie in der postkommunistischen Situation und andererseits einen gemessenen Respekt vor den eigentlichen Denkern der Postmoderne, deren Aufgabe in einer Kritik der Macht bestanden habe, „in einer Nichtidentifikation mit jeglichem Macht-Diskurs"[27]. Solche Machtkritik würde vom Großteil der gebildeten Klasse in Russland nach wie vor nicht verstanden. Versteht man die Postmoderne als historische Epoche, so wurden bereits seit Ende der 1980er Jahre Potenziale zu einer Reideologisierung der Diskurse sichtbar. Als derartige metaphysische Denkmuster, welche der Ausgangsintention der Dekonstruktion zuwiderlaufen, betrachtet Medevdev neben Fukuyamas „Ende der Geschichte" den „Kampf der Kulturen", der nach Samuel Huntington das ideologische Zeitalter sozialer Orientierung ganz ersetzen soll[28], – ein

26 Medvedev 2007f, 29. Medvedev hat 2008 ein Buch mit Zeitdokumenten im Freien Marxistischen Verlag, Moskau herausgegeben.

27 Medvedev 2007f, 9: „в неидентификации с каким-либо властным дискурсом".

28 Vlg. Medvedev 2007d, 155 f./2011a, 157 f. Dass die 1990er Jahre, in denen immer vom Ende der Ideologie die Rede war, hochideologisiert waren, zeigt sich nicht nur in weltanschaulichen Debatten. 1990 wurde die kommunistische Ideologie in Russlands Funktionärschicht einfach durch die neoliberale ersetzt (vgl. Kagarlickij 2002, 27): El'cin habe als provinzieller Parteifunktionär zu Sowjetzeiten den gleichen prinzipientreuen, kopflosen Aktionismus an den Tag gelegt wie später als Staatsoberhaupt und junger neoliberaler Besserwisser (ebd., 77 ff.). An der Notwendigkeit der auch vom Internationalen Währungsfonds geforderten Privatisierungen des Staatseigentum, bei denen selbst

https://doi.org/10.7788/9783412508364

Denken, das über vermeintlich unüberwindliche Kulturgrenzen hinweg mit der Geopolitik Aleksandr Dugins verwandt erscheint.

Zu den Datierungen des Beginns einer sowjetischen postmodernen Kultur gehört auch der bekannte Vorschlag von Groys, dass mit Soc-Art und Konzeptualismus in den 1970er Jahren Anfänge erfolgten. Die Soc-Art wird als eine Variante der Pop-Art sowjetischer Provenienz gelesen, wo dem Umgang mit den Ikonen der *consumer culture* im Westen eine Reproduktion und Desakralisierung des ideologischen kommunistischen Zeichenmaterials entspricht.[29] Der Konzeptualismus stellte die Sprache des Alltags, das Vorbewusste der sowjetischen Kultur, als das schlichtweg Unhintergehbare (auch für die Kunstproduktion) der utopischen Ausrichtung der Avantgarde entgegen.[30] Dieser postutopische Charakter der russischen Postmoderne stellt sich nach Groys dem apokalyptischen Avantgarde-Projekt, das sich vermeintlich im Eklektizismus des Sozialistischen Realismus realisiert habe, entgegen. Eine Kritik der Undifferenziertheit der Denunziation einer solch totalitären Avantgarde erübrigt sich hier.[31] Interessant in unserem Zusammenhang ist indessen, dass gerade die These vom Postutopischen des russischen Konzeptualismus – wie schon vermerkt, eines der Kampfargumente gegen diesen auf Seiten des Moskauer Aktionismus – von jungen Dichtern und Aktivisten im Umfeld Medvedevs, aber auch von Chto Delat relativiert wird. Kirill Medvedev selbst kritisiert zwar einerseits allgemein die politische Unbestimmtheit des russischen Underground, andererseits aber wird heute dessen nicht durch Marktstrukturen verzerrte symbolische Ökonomie von den linken Künstlern und Schriftstellern – ebenso wie in den Nachbewertungen maßgeblicher Akteure des Moskauer Aktionismus selbst[32] – rückblickend als wertvolle Erfahrung massiv aufgewertet.[33] Dieser steht das Erleiden der vom schnellen Rubel angetriebenen eklektischen und chaotischen Kultur der zwei Jahrzehnte der 1990er und 2000er Jahre gegenüber, welche für die meisten der in der Folge behandelten Akteure den Hintergrund für die formativen Jahre ihrer Adoleszenz

konservativen Schätzungen gemäß nur 10% des Werts der *assets* realisiert wurden, durfte keiner zweifeln, der nicht seinen Job verlieren wollte (vgl. ebd., 192 f.).

29 Vgl. Groys 1988, 15 f.

30 Vgl. ebd., 83–123. – Weitlaner 1999, 31–42. – Arns 2003, 67–81.

31 Für eine Zusammenfassung der Kritik dieser polemischen These vgl. Weitlaner 1999, 15–30. – Arns 2003, 53–59.

32 Siehe dazu Kap. 2.2.1.

33 Vgl. Medvedev 2007. Im Hinblick auf die Tätigkeit der Gruppe Kollektive Handlungen (Kollektivnye dejstvija) ist schließlich nicht nur der ironische Bezug zur Kollektivität zu betonen, untrennbar damit verflochten ist das positive Moment einer freundschaftlichen, informellen utopischen Gegenkollektivität. Dies betonte auch Georg Witte einmal mit ähnlichen Worten im persönlichen Gespräch mit mir.

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

bildet (siehe Kap. 4.2). Diese Kultur beschreibt Medvedev 2004 in seinem Essay „Moj Fašizm" („Mein Faschismus"):

> Russland ähnelt einer verfaulten Kugel, einem hässlichen Klumpen mit einer Schicht Blattgold rundherum, im Inneren aber vollgestopft mit Abfall – Trash-Food, Trash-Ideologie, Trash-Kultur – Bruchstücke von Religion, Bruchstücke sowjetischen Kitsches, Bruchstücke eines toten Imperiums. All das ist jetzt hervorgetreten und ragt auf allen Seiten unschön hervor, die Kugel dreht sich, gewinnt an Fahrt, kurz davor in Stücke zu gehen in einer Explosion oder alle niederzuwalzen, die ihr in den Weg kommen.
>
> Россия похожа на гнилой шар, уродливый ком, имеющий сверху сусальную позолоту, а внутри набитый какими-то отходами - трэш-фуд, трэш-идеология, трэш-культура - обломки религии, обломки "совка", обломки мёртвой империи - всё это выперло и уродливо торчит во все стороны, шар катится, набирая скорость, готовый сам разлететься на куски или начать давить кого попало.[34]

Das eindrucksvolle Bild der postsowjetischen Kultur als einer Müllkugel, die jeden Augenblick in Fetzen fliegen könnte, trägt stark apokalyptische Züge.[35] Diese Zombiekultur hat sich *überlebt,* entbehrt jeglicher Leitung durch Vernunft und gesunden Menschenverstand: „In Russia right now we're all Frankensteins, pieced together from various Traditions."[36] Diese Diagnose Medvedevs von 2004 stimmt teilweise mit der 2005 im Kontext der Postkommunismus-Debatte veröffentlichten Diagnose Michail Iampolskis des *Trash* als der Dominante der Kultur eines neuen Bonapartismus in Putins Russland überein, wohlgemerkt eine Phase für Buchmarkt und Verlagslandschaft, in der diese sich, seit 2000, im Zuge des Anwachsens einer urbanen Mittelklasse erholten und sogar zu florieren begannen.[37] Der Begriff „Trash", so Iampolski, habe in Russland seit den 1990er Jahren den der Postmoderne verdrängt. Sowohl für Medvedev als auch für Iampolski ist dabei die Herausgabe des Romans *Gospodin Geksogen* des nationalistischen Stalinisten Aleksandr Prochanov[38] durch den Verlag Ad Marginem – der Grund für

---

34 Medvedev 2007f, 7.

35 Man erinnere sich daran, dass die sich ausdehnende, in Stücke zerfallende bzw. die Umgebung zerstückelnde Kugel in Andrej Belyjs Roman *Petersburg,* abgeleitet von der konkreten, dem Senator Ableuchov geltenden Bombe, eine apokalyptische Grundfigur darstellt.

36 Medvedev 2012, 132; er wird hier englisch zitiert: etwas prägnanter als im russischen Original.

37 Vgl. Kagarlickij 2013, 21 f. – vgl. Dubin 2003.

38 Für die Interpretation weiterer Romane sowie ein Porträt Prochanovs vgl. Schmid 2015a, 124 ff.

https://doi.org/10.7788/9783412508364

Vladimir Sorokins Bruch mit dem Verlag – ein Kulminationspunkt.[39] Für Iampolski ist der Trash Ausdruck einer posthistorischen Zeit,[40] in der die Geschichtlichkeit der Zeichen in einer mythischen Zeitlosigkeit aufgehoben ist. Medvedev teilt die Diagnose der Geschichtslosigkeit der gegenwärtigen russischen Kultur, kämpft in seinem Schaffen jedoch vehement gegen die Vorstellung eines Endes der Geschichte im schlechten Status quo.

Medvedevs Werk und seine Politisierung lassen sich innerhalb einer größeren postkommunistischen Fragestellung betrachten, nämlich der, was es bedeuten könnte, nach dem Ende des Kommunismus im Namen eines linken Zukunftsprojekts zu sprechen. In den Essays *Tekst, posvjaščennyj tragičeskim sobytijam 11 sentjabrja v N'ju-Jorke* (*Ein Text, gewidmet den tragischen Ereignissen am 11. September in New York*, 2001) und „*… i literatura budet proverena*" („*… und die Literatur wird durchforscht werden*", 2006–2007) sowie dem langen Prosagedicht *3%* finden sich Reflexionen über apokalyptische Sprechmodi sowie experimentelle Versuche ihrer Aneignung. Für Chto Delat, eine seit der Übernahme der Post Communist Studies durch Boris Buden sehr prominent in diesem Diskussionszusammenhang figurierende Gruppe von engagierten Künstlern und Akademikern, ist die Frage nach einem Kommunismus nach dem Kommunismus gleichfalls das Leitthema ihres Schaffens. Nicht verschwiegen sei, dass die Relevanz dieser Fragestellung im Laufe der Jahre abgenommen oder sich zumindest modifiziert hat, in dem Maße wie eine Linke sich konsolidiert und der Neoliberalismus, wenn nicht als Herrschaftsdispositiv, so doch als Ideologie seine Glaubhaftigkeit verloren hat. Auch der postkommunistische Diskurs ist in die Jahre gekommen. Wie in der Einleitung erwähnt, kommt nun das Epithethon „Post-Post-Soviet" auf.

Es geht in den betrachteten Diskursen und Praktiken also oft um das große Ganze, um die „lichte Zukunft", wie Kissina es kritisch paraphrasiert hat. Man sollte indes nicht glauben, dass es in der Folge im Wortsinne um esoterische Prediger und Propheten ginge. In gewisser Weise aber wurden diese in ihren Aufgaben doch immer wieder von den Künstlern und den Philosophen beerbt, wobei das Prophetische hier eben nicht in seiner ursprünglichen, sondern in sublimierter, verfremdeter und eingeklammer-

39 Vgl. Medvedev 2007f, 19. – Vgl. Iampolski 2005, 160. – Vgl. Eismann 2003. Vgl. auch Schmid 2015a, 266, für die Positionierung gegen Ad Marginem. Man muss allerdings feststellen, dass sich solche Oppositionen angesicht der zunehmenden Isolation linker wie liberaler Kräfte relativieren. So stellte Ad Marginem schon 2010 seine Räumlichkeiten im Zentrum Fabrika im Baumanskaja-Bezirk dem Ersten-Mai-Kongress, organisiert von Nikolaj Olejnikov (Chto Delat) zur Verfügung. Es war dies eine Leutturmveranstaltung der linksradikalen Kunst- und Literaturszene, bei der freilich auch Medvedev eine wichtige Rolle spielte.

40 Iampolski bezieht sich hier auf Heideggers Humanismusbrief. Über die Herkunft der Idee der Posthistoire aus dem Milieu konservativer Denker im deutschsprachigen Raum vgl. Niethammer 1997.

ter Form auftritt. Fraglos bietet der staatlich subventionierte Kultursektor neben den außerparlamentarischen Oppositionsbewegungen im Westen ein Rückzugsgebiet der vollmundigen aufrichtigen Rede von einer ganz anderen Gesellschaft der Zukunft, was zur Konjunktur der Schnittmengenbildung von Kunst und Aktivismus beiträgt. Vom Standpunkt einer pragmatischen Realpolitik aus ist solches Geschwätz leicht kritisierbar, zumal sich als Retourkutsche anbietet, dass häretische Positionierungen immer schon zumindest ökonomisch Bestandteil des Systems der Kultur sind, aus der man herauswill (der in der Einleitung zitierte Thersitesblick). Allzu leicht vernachlässigt man dabei indes die ästhetische und ethische Besonderheit dieser Diskurse und Praktiken, die *imaginative* Kraft der Positionierungen der Künstler und Schriftsteller, womit Ideen mit sinnlich-künstlerischen Betätigungen sowie Organisations- und Lebensformen korreliert werden und der Materialcharakter der Werke symbolisch bestimmend wird. Bei einer „Ästhetik des Widerstands" geht es eben immer auch um etwas Präsentisches und nicht lediglich um Heilsversprechen. In einem derartigen Urteilsrahmen ist es dann auch plausibel, wenn politische Effektivität als Bewertungskriterium der Positionierung eines politischen Künstlers mit Aufrichtigkeit konkurriert. Paradox dabei ist freilich, dass der künstlerisch tätige Mensch – wenn er *nur* aufrichtig ist, seine Betätigung indes gar keine politische Wirkung entfalten kann – auch als unaufrichtig erscheinen mag. Die Moskauer Aktionisten visierten dieses Moment der Implosion an, indem sie ihre Ohnmacht zelebrierten. Die Dokumentation der Aktion *Barrikade* studierend, kann sich der Interpret in eine unendliche Regression von Fragen begeben: Waren die Künstler nicht deswegen rein aktivistisch, weil sie ihre Ohnmacht und so die selbstlose Sehnsucht nach dem ganz anderen politischen System demonstrierten? Oder sind sie, die revolutionären Künstler, dann nicht noch unaufrichtiger, weil schädlicher als die Polittechnologen in der Politik? Die in der Folge betrachtenden Akteure *meinen es ernst:* sie versuchen eine Ökonomie und eine Lebensweise zu finden und die abstrakten Ideen mit den sinnlichen Erfahrungen zu verbinden. Kirill Medvedev, bei dem sich ein nüchterner, wachsamer Blick für die Lebenswelt mit einem heißspornigen Idealismus verbindet, was ihn in immer neuen Widerstreit und Selbst-/Zweifel treibt, worin sich manchmal feine Selbstironie mischt, ist so ein Künstler-Aktivist. Betreffs dieser Ironie stellt Medvedev deutlich das aus, was Alexei Yurchak „Post-Post-Communist-Sincerity" genannt hat:

> […] this is a particular brand of irony, which is sympathetic and warm, and allows its author to remain committed to the ideals that they discuss, while also being somewhat ironic about this commitment.[41]

41 Yurchak 2008, 259.

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

Der das Engagement nicht aufhebende, neutralisierende, sondern viel mehr einhegende Charakter einer solchen bei Medvedev immer wieder aufblitzenden *warmen* Ironie ist hier zu betonen.

4.2 Kirill Medvedev

4.2.1 Die neue Aufrichtigkeit: Medvedevs Lyrik „nach dem Konzeptualismus“[42]

Kirill Medvedevs Schaffen beginnt im Umkreis des Lyrikalmanachs und Internetportals *Vavilon*, wo neben Lyrik auch Kurzprosa erschien. Obwohl die Dichter unter dem Dach von *Vavilon* in der Tradition der sowjetischen nichtoffiziellen Lyrik *(nepodcenzurnaja poėzija)* standen und der Chefredakteur Dmitrij Kuz'min die erste Nummer des Lyrikalmanachs 1989 noch im *samizdat* (Selbstverlag) herausgegeben hatte, wurde *Vavilon* zur Plattform einer Generation von Dichtern, die sich in der ersten Hälfte der 1980er Jahre noch nicht etabliert hatten und die unter radikal veränderten Bedingungen in die Literatur eintraten.[43]

Kuz'min beschreibt in seinem Artikel *Posle konceptualizma (Nach dem Konzeptualismus)* die historische Ausgangslage der Autoren „in seinem Stall“ folgendermaßen. In den 1950er–70er Jahren habe sich nach der totalitären Unterdrückung der Literatur eine Vielzahl von Stilen in der inoffiziellen Poesie herausgebildet. Die literarische Evolution sei zum Stillstand gekommen in der „Ironie“ Dmitrij Prigovs („ironija“)[44], der die Stimmen aller lyrischen Zeitalter zu kopieren gewusst hätte und nach dessen Poetik „alle verfügbaren künstlerischen Sprachen nicht nur prinzipiell erschöpfbar, sondern bereits ausgeschöpft sind und fernerhin keine individuelle Äußerung mehr möglich ist“[45]. Die „Prigov'sche Apokalypse“ („prigovskij apokalipsis“) entziehe sich indes keineswegs einer „Überwindung“ („preodolenie“). Dies veranschaulicht Kuz'min mit einer auf Puškin zurückgehenden Redewendung: „Bewegung gibt es nicht, sprach einst ein Weiser bär-

42 Die Kapitel 4.2.1. bis 4.2.6. stammen teilweise mit Meindl (2011b) überein. Der Text wurde allerdings stark überarbeitet, auch hinsichtlich der Thesen. Einzeln verwiesen wurde im Text lediglich auf das Editorial gemeinsamer Autorschaft Meindl/Witte 2011.

43 Vgl. Davydov/Kuz'min 2000, 3 f.– Kuz'min 2002. Kuz'min, Jahrgang 1968, betont hier, dass das neue Redaktionsduo mit ihm und Danila Davydov, Jahrgang 1977, die Grenzen dieser Generation markieren würde.

44 Kuz'min 2002.

45 Kuz'min 2002: „Все имевшиеся художественные языки не просто исчерпаемы в принципе, а уже исчерпаны, - и впредь никакое индивидуальное высказывание невозможно.“

tig./ Der andre schwieg und ging vor ihm stumm auf und ab."[46] Kuz'min entwirft keine kohärente Theorie; er subsumiert lediglich verschiedene poetische Elemente, welche die lyrischen Innovatoren auf dem Feld aufweisen, unter einer Devise: „Kampf um die Authentizität der Äußerung" („bor'ba za podlinnost' vyskazyvanija") –, die deutlich zum Diskurs um die neue Aufrichtigkeit gehört.[47] Dmitrij Vodennikovs Worte seien derart bescheiden und banal, dass sie niemandem gehörten und es keinen Sinn ergäbe, sie ihm streitig zu machen. Dmitrij Sokolov hingegen zitiere zwar viel, aber mit der Intention, zu einer „eigenen lyrischen Äußerung"[48] zu kommen. Danila Davydov „zwinge das Wort, Bedeutsamkeit und Gewichtigkeit zu *bezeugen*"[49]. Besonders plastisch beschreibt Kuz'min Medvedevs Kampf um die Aufrichtigkeit der Äußerung:

> Der postkonzeptualistische Knick verwandelte die frühe Poetik Medvedevs in eine völlige Entgegnung: seine derzeitigen Gedichte sind gerade das Redundante – an jeden Gedanken tastet sich das lyrische Subjekt lange und schrittchenweise heran, mit einer qualvollen Rücksichtnahme, dann tritt es lange auf der Stelle, um in einem jähen schrägen Galopp jenseits seiner Grenzen zu springen und dann erschrocken auf den bereits ausgetrampelten Untergrund zurückzukehren […] Der grundlegende emotionale Gehalt dieser Verse ist der totale Unglaube des Sprechenden an sich selbst und seine Worte: deshalb erfordert schon, einfach irgendeine Kleinigkeit oder Belanglosigkeit zu sagen, solch eine gigantische Kraft. Woher diese Unsicherheit – das ist ganz klar, ist doch schon bewiesen, dass man nichts Neues und Eigenes sagen kann – und ich versuche es doch […].

46 Puškin 1949, 150. Kuz'min 2002: „Движенья нет, сказал мудрец брадатый. – Другой смолчал и стал пред ним ходить." Puškin veröffentlichte den Achtzeiler im Almanach *Uranija (Urania)* im Jahr 1826. Der bärtige Weise in diesem Gedicht (Puškin 1954, 448) ist der für seine Paradoxa bekannte Zenon, der unbeirrt losstürmende Weise ist indes Diogenes, der sich anscheinend in den Fußnoten dieser Arbeit seinen Platz als Urbild des Aktivisten erkämpft (vgl. ebd., 504).

47 Kuz'min 2002. Der Vavilon-Autor Stanislav L'vovskij wundert sich im gleichen Jahr, dass man „über eine neue Aufrichtigkeit" („o novoj iskrennosti") erst jetzt und „statt über den Postkonzeptualismus spreche" („ne to o postkonceptualizme"). L'vovskij artikuliert in seiner Rezension der Sammlung *Uzelkovoe pis'mo* die eigentliche Apokalypse im Schreiben Oleg Paščenkos Anfang der 1990er Jahre: „Freilich, nach so etwas kann man nur noch schweigen, nichts bleibt mehr – nicht dass alles schon gesagt sei, aber es ist eine bestimmte Grenze erreicht: es hat sich etwas in eine Reihe gefügt, der Himmel hat sich aufgetan, alles ist *vorbei*. Alles wurde *neu,* anders, das ist schon die darauf folgende Welt, erbettelt und verdient, die neue Heimat." (L'vovskij [2002]: „Конечно, после этого можно только молчать, ничего больше не остается, – не то чтобы всё уже было сказано, но достигнут некоторый предел: ряд сошелся, небо раскрылось, всё *произошло*. Всё стало *новое,* другое, это уже следующий мир, вымоленный и заслуженный, новая родина").

48 Kuz'min 2002: „*собственное* лирическое высказывание ".

49 Ebd.: „заставляет слово *свидетельствовать* о значительности и весомости".

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

> Постконцептуалистский слом превратил раннюю поэтику Медведева в полную противоположность: нынешние его стихи именно что избыточны - к каждой мысли лирический субъект подступается долго и постепенно, с мучительной оглядкой, затем долго топчется на месте, внезапным косым скачком выпрыгивает за ее пределы и в испуге возвращается на уже утоптанный пятачок […] Основное эмоциональное содержание этих стихов - тотальная неуверенность говорящего в себе и в своей речи: поэтому для того, чтобы сказать хоть что-нибудь, мелочь, пустяк, требуется такое гигантское усилие. Откуда эта неуверенность - вполне понятно: ведь доказано же, что ничего нового и своего сказать нельзя, а я все-таки пытаюсь […].[50]

In Kuz'mins Formulierungen sind viele der Charakteristika von Stimme und Gestik der Lyrik Medvedevs angedeutet. Zur genaueren Analyse derselben sollen hier zwei längere Passagen aus einem Gedicht (mit den Anfangszeilen „*ėto stiški i ničego bol'še*" – „Das sind Verse und nicht mehr") aus dem Gedicht- und Essayband *Vtorženie* (*Eindringen,* 2002d) interpretiert werden:

> mein Freund Ženja (ein erfolgloser Fotograph) verteilte
> einmal an alle Frauen, die ihm nur ein klitzekleines bisschen gefielen
> (auf der Straße, in den Clubs oder in der U-Bahn) seine Visitenkarte, auf der stand:
> *Evgenij Jakimenko, Fotograph* – und seine Telefonnummer,
> mit der es möglich war, ihn zu finden, also, und die Mehrheit der Frauen,
> denen er eine Visitenkarte gegeben hatte,
> rief ihn an,
> wobei sogar die anriefen, welche den Eindruck absolut blasierter,
> männlicher Aufmerksamkeit nicht mangelnder, immer
> über feste Ehepartner verfügender oder sogar über Liebhaber (womöglich sowohl über die einen als auch über die anderen) mit dem Leben Zufriedener machten –
> warum?
> […]
> über ein anderes dieser Mädchen,
> die Ženja angerufen haben,
> sagte er, dass er nicht verstehen könne,
> wie in so einem schönen Körper,
> ein derart dämmerhafter
> Intellekt hausen könne
> (das ist nun wirklich merkwürdig);

50 Kuz'min 2002.

Aus irgendeinem Grund erscheinen uns
Geschichten, wenn sie der eine erzählt,
völlig uninteressant,
aber wenn andere – zum Beispiel Ženja – irgendwelche solche
Vorfälle, Geschichten erzählen,
dass sie uns dann
wahnsinnig interessant vorkommen und, was das Wichtigste ist,
jede Einzelheit dieser Geschichten
faktisch als eine Offenbarung wahrgenommen wird und
oftmals in einem irgendwie klebrigen, speckigen, nervösen, dramatischen Licht
glänzt,
ich dachte mir damals, dass das, vielleicht,
damit zusammenhängt, dass sie
richtig auswählen
ja, das hängt wahrscheinlich damit zusammen, dass sie richtig auswählen können
wir kreisen um fremde Miseren wie verirrte Wölfe wie irgendwelche
geilen, rasenden Fledermäuse
wir schleichen uns an sie heran im Licht der Lagerfeuer durch Vorstädte
und Müllfelder
wir raffen zusammen, prallen auf, drücken uns an sie mit all unseren Kräften und stoßen
das schleimige Gift des Mitleids aus

мой друг Женя (фотограф-неудачник) одно время
раздавал всем мало-мальски понравившимся ему девушкам
(на улице, в клубах, или в метро), визитную карточку, на которой было написано:
Евгений Якименко, фотограф – и номер телефона,
по которому его можно было найти, так вот, большинство девушек, которым он
дал визитку,
позвонили ему,
причём позвонили даже те, которые производили впечатление абсолютно пресы-
щенных,
отнюдь не обделённых мужским вниманием, и имеющих
постоянных мужей, а то и любовников (а то и тех и других), довольных жизнью –
почему?“
[…]
про другую девушку из тех,
которые позвонили Жене
он сказал, что не может понять,

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

как в такое красивое тело
мог быть вложен
настолько сумеречный интеллект
(это действительно странно);
почему-то когда кто-нибудь один
рассказывает истории, то они кажутся
совершённо неинтересными,
а когда другие – например, Женя, – рассказывают
какие-то такие случаи, истории,
то они кажутся
очень интересными, и, что самое главное,
любая подробность таких историй
воспринимается фактически как откровение и
зачастую сияет каким-то вязким, сальным, нервным, надрывным
светом,
я подумал тогда, что, может быть,
это связано с тем, что они умеют
правильно выбирать
да, это наверное связано с тем что они умеют правильно выбирать
мы кружимся вокруг чужих бед как шальные волки как какие-то
сладострастные бешеные летучие мыши
мы подбираемся к ним при свете костров городскими окраинами
и пустыми мусорными полями
мы набрасываемся налетаем налегаем на них изо всех сил и выпускаем
липкий яд сострадания[51]

Die „qualvolle Rücksichtnahme" bei der Formulierung eines Gedankens[52], die Kuz'min in der Poetik Medvedevs – der übrigens oft mehr oder weniger stottert – findet, deutet sich auch hier an. Lexikalisch realisiert sich dies in Wörtern, die Probabilität, ein Vielleicht oder Vielleicht-aber-auch-nicht ausdrücken: „vozmožno", „navernoe", „možet' byt" – sie finden sich zuhauf in Medvedevs Gedichten. Die eigenen Aussagen werden häufig modal relativiert („es schien mir, daß")[53]. Der Eindruck des Qualvollen wird vor

---

51 Medvedev 2002a.

52 Vgl. auch Meindl/Witte 2011, 176: „Kirill Medvedev ist ein Dichter des umständlichen Worts. Seine Lyrik ist – Zeile für Zeile – ein Ausprobieren, ein Ausstrecken von Sätzen, in deren qualvoll langsamem Entstehen. Als ob die Stimme, oder gar das ‚lyrische Ich', das da schreibend spricht, an den Moment einer geglückten Aussage nicht glauben kann."

53 Vgl. Meindl/Witte 2011, 176.

allem unterstützt durch den Zeilenwechsel.[54] Im Prinzip handelt es sich bei Medvedevs Gedichten um Prosatexte, die durch Zeilenwechsel rhythmisiert und gestört werden.[55] Was aber quält das lyrische Ich so sehr? Dass sich dessen Stimme, wie Kuz'min behauptet, gegen die Erschöpftheit der lyrischen Sprache konstituiere, ist zwar nicht falsch, aber doch ein Kurzschluss in der Interpretation. Das lyrische Ich ist vordringlich interessiert an dem *Phänomen,* das es beschreibt. Im Hinblick auf dieses Phänomen ist die Sprache als Werkzeug der Beschreibung zwar in gewisser Weise ungenau – weswegen wir in Medvedevs Texten immer wieder die Wörter „kak-to" („irgendwie"), „kakoj-to", „kakoj-nibud'" („irgendein") antreffen – keinesfalls beklagt das lyrische Ich jedoch die Ausweglosigkeit eines zitathaften Diskurses. Ist also die Sprache als Werkzeug nicht abgegriffen? Vielleicht doch – aber andererseits ist der Werkzeugkasten doch voll mit wunderlichen Instrumenten, die in verschiedenen Situationen ausprobiert werden können. Selbst wenn also das Sprechen Mühe macht, so ist es dennoch die Sprache, die Erzählung, die Dinge in ein interessantes Licht zu rücken vermag. Einerseits lässt Ženjas Verwunderung in Bezug auf eines seiner Opfer, dass „in so einem schönen Körper ein derart dämmerhafter Intellekt hausen könne", ihn naiv erscheinen, verkennt er doch darin nur sein eigenes Beuteschema. Andererseits überträgt sich diese Verwunderung auf das lyrische Ich selbst. Wenn einige Menschen, so resümiert das lyrische Ich, erzählen, erscheint alles ganz uninteressant, bei anderen wiederum wirkt jedes kleine Detail der Erzählung als „Offenbarung" („otkrovenie"). Letztlich also ist die Sprache gar nicht defizient; denn ein Ausspruch ist nicht treffend, wenn ein Phänomen sprachlich verdoppelt wird, sondern wenn es sprachlich erschlossen, in ein bestimmtes Licht getaucht wird.[56] Die Überwindung der Erschöpftheit der dichterischen Sprache gelingt dem lyrischen Ich deshalb, weil sie es nicht kümmert. Im gleichen Gedicht wird das lyrische Ich anlässlich einer Lesung im Klub OGI kritisiert: es sei leergeschrieben („čto ja ispisalsja"), wird angehalten, seine „*Methode* zu ändern" („smenit' *metod*"). Das lyrische Ich erbittet sich auf schlaffe Weise etwas Geduld für die Erarbeitung der geforderten Innovationen, um dann unvermittelt das Thema zu wechseln:

четвёртые говорили, что
то, что я пишу это не стихи, НЕ

54 Vgl. ebd.: die „Versstürze".

55 Einen besonders unerwarteten Zeilenwechsel finden wir in der zitierten Passage an der Stelle „začastuju sijaet kakim-to vjazkim, sal'nym, nervnym, nadryvnym/ svetom". Eine Reihe von ungewöhnlichen Adjektiven wird aufgefädelt („klebrig", „speckig", „nervös", „dramatisch"), das durch sie charakterisierte Nomen „svetom" („Licht") fällt jedoch in die nächste Zeile.

56 Vgl. die Formulierung in der vorherigen Fußnote: Hier wird eben das Licht beschrieben, der Glanz, den die Details in Ženjas Erzählen annehmen.

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

поэзия;
я обратил внимание, что многих женщин
часто не устраивает что-то
в их мужьях и любовниках; например, […]

die vierte Gruppe sagte, dass
das, was ich schreibe nicht Verse seien, NICHT
Poesie sei;
ich habe bemerkt, dass vielen Frauen
oft etwas nicht passt
an ihren Männern und Liebhabern; zum Beispiel […][57]

Vielleicht ist dies tatsächlich „NICHT/Poesie" und die Versform dient lediglich der Verlangsamung des Gedankens, der Isolierung einzelner semantischer Einheiten auf Kosten des Syntagmas; dabei aber sollen die materiellen und formalen Eigenschaften der Sprache sich nicht verselbstständigen. Sie sind Teil eines interessanten, teilweise kontingenten, sinnlichen, affektiven und textuellen Geschehens. Dieses Geschehen ist ein soziales.[58] Immer wieder schmeckt sich das lyrische Ich durch die Äußerungen seiner Freundin Anisa, seines Freundes Ženja hindurch, denkt über Anekdoten und Stücke medialer Berichterstattung nach. Diese Poetik des *Hörensagens* bringt eine Stimme mit ethischen, potenziell politischen Qualitäten hervor.[59] Wie Antonina Štraus in ihrer Dissertation über den lyrischen Helden in der zeitgenössischen Lyrik u.a. anhand von Dmitrij Vodennikov und Vera Pavlova herausarbeitet, kehrt die „literarische Persönlichkeit" („literaturnaja ličnost'")[60] in die Lyrik seit den 1990er Jahren zurück und löst

57 Medvedev 2002a.

58 Vgl. Meindl/Witte 2011, 176.

59 Marijeta Bozović (2014, 99 f.), Assistant Professor an der Yale University, weist, allerdings ohne dies im direkten Vergleich zu demonstrieren, darauf hin, dass diese von „Anekdoten, Klatsch und Hörensagen" (ebd., 100: „anecdotes, gossip and hearsay") geprägte „schwache Narrativität" („weak narrativity"), die große Narrative involvierte und gleichzeitig ihre Überzeugungskraft unterminierte in der nordamerikanischen modernistischen Lyrik der 1970er Jahre vorexerziert sei. Bozović demonstriert in ihrem Aufsatz übrigens intime Kenntnis der deutschen Sprache, nicht allerdings die Kenntnis der gut zwei Jahre früher als in der USA einsetzenden deutschsprachigen Rezeption Medvedevs (durch Georg Witte und mich) – nicht weiter ungewöhnlich, könnte man meinen, aber dann doch einer irritierten Erwähnung wert, insofern jene von deutschen wissenschaftlichen Institutionen (Vortrag an deutscher Slawistik, Veröffentlichung in deutscher slawistischer Zeitschrift) begleitet wurde.

60 Die Frage nach der „literarischen Persönlichkeit" *(literaturnaja ličnost')* verzweigt sich im späten Formalismus in zwei Richtungen bzw. Fragestellungen (vgl. Hansen-Löve 1996a, 415): erstens, wie biographische Faktoren zu Fakten eines „literarischen Lebens" *(literaturnyj byt)* werden. Die zweite

https://doi.org/10.7788/9783412508364

damit das poetische „Maskenspiel" („teatr masok")[61] der Konzeptualisten (Prigov, Ajzenberg, Rubinštejn) ab. Man könnte hier auch von einer Rücknahme der postmodernen ästhetischen Dominante des „Spiels" sprechen („igra")[62], indem ein Held geschaffen wird, der in biographischer Selbstreferenz und/oder körperlicher Performanz seine affektive, ethische und ästhetische Intentionalität beglaubigt. Dabei ist diese „Authentizität" („podlinnost'") der literarisch-biographischen Persönlichkeit eine mit ästhetischen Verfahren performativ hergestellte und muss insofern auch nur imaginär (als *image*) auf die autobiographische Persönlichkeit projizierbar bleiben. Es ist so, als ob Medvedev vor der performativen Kraft der Sprache immer wieder zurückschrecken würde, seine Ohnmacht demonstrierte, sich diese anzueignen – was etwas anderes ist als, wie Prigov, souverän mit höchst unterschiedlichen Stilregistern zu spielen. Auch Medvedev liegt keine jungfräuliche Sprache vor, seine Intention auf die Sprache ist jedoch eine andere, wenigstens punktuell soll sie am Erlebnis haften bleiben. Wird Medvedev auch erst einige Jahre später die Rhetorik der Aufrichtigkeit unter politischen Voraussetzungen kritisieren, einem naiven Ideal der Authentizität war er von Anfang an nicht aufgesessen.[63]

Perspektive in der spätformalistischen Literatursoziologie geht weiter und fragt nach der literarischen Persönlichkeit, die als „deformierende Autorperspektive" aufzufassen ist (ebd., 414) und zur Konstituente des literarischen Texts selbst wird. Die „literarisch-biographische Persönlichkeit" wiederum ist das Ergebnis der Projektion der Leser dieser Perspektive auf den Autor. Es handelt sich also um eine Hin-und-her-Bewegung.

61 Štraus 2009, 4.

62 Lipoveckij 1997, 18 ff.

63 Vgl. Meindl/Witte 2011, 176. Dmitrij Prigov selbst war es, der den Ausdruck „novaja iskrennost'" prägte (zusammen mit Michail Epstein –vgl. Yurchak 2008, 258). In Prigovs Einleitung zum gleichnamigen Gedichtzyklus schrieb er 1986: „Поэт, как и читатель, всегда искренен самом себе. Эти стихи вызывают к искренности общения, они знаки ситуации искренности со всем пониманием условностей как зоны, так и знаков ее проявеления." / „Der Dichter, wie auch der Leser, sind immer aufrichtig in sich selbst. Diese Verse sind ein Appell an die Aufrichtigkeit im Umgang mit anderen Menschen, sie sind Zeichen einer Situation der Aufrichtigkeit im vollen Bewusstsein ihrer Bedingtheit als Zone und der Zeichen ihres Erscheinens." Für Prigov irrt der Diskurs der Innerlichkeit des Dichters, wie auch im Vorwort zu seiner Sammlung *Iskrennost' na dogovornych načalach, ili slëzy geral'dičeskoj duši* (Prigov 1997, 206; *Aufrichtigkeit unter vereinbarten Bedingungen, oder die Tränen einer heraldischen Seele*) deutlich wird, wenn er einen unmittelbaren Zugang zum Selbst bzw. zur Welt postuliert. Einem solchen Lyrismus begegnet Prigov mit Ironie, seine Formeln arbeitet er in den Gedichtzyklen unermüdlich durch. Wie Georg Witte und Sabine Hänsgen jedoch festgestellt haben, ist Prigovs Schreiben nicht mit einer kalten, rationalen Manipulation von sprachlichen Stereotypen gleichzusetzen. Obgleich bzw. weil „es nicht möglich ist, Gesicht und Maske, Aufrichtigkeit und Spiel, Identifikation und ironisch-analytische Distanz zu unterscheiden (vgl. Hänsgen/Witte 2007; „невозможно различить лицо и маску, искренность и игру, отождествление и иронически-аналитическую дистанцию"), verschwinde der Mensch Prigov nie ganz hinter seinem Werk und seine Aneignung der fremden Sprachen könne gleichsam als romantisches Streben nach einem leidenschaftlichen Ausdruck verstanden werden, der sich im seriell Produ-

Insbesondere in Medvedevs Gedichtzyklus *Vsë plocho* (2002/2011: „Alles ist schlecht“) gewinnen im Zuge der Rücknahme des Spielcharakters der Lyrik die ethischen und ästhetischen Reflexionen an Bedeutung; die Gedichte erlangen eine gewisse politische Valenz. Es konstituiert sich bei Medvedev über das Medium des lyrischen Ich eine Art Gegenöffentlichkeit – oder besser: renitente Halböffentlichkeit –, welche anders als die Hochglanzzeitschriften und das Fernsehen die postsowjetische Welt in ihrer moralischen Prinzipienlosigkeit offenbart, in ihrer Oberflächlichkeit, unter der sich menschliche Abgründe auftun. Ein hier wahllos herausgegriffenes Beispiel für eine Implosion der politischen und alltäglich-ethischen Ebene ist die Erzählung über eine Journalistin, die einen Verwandten des lyrischen Ichs um die Herstellung des Kontaktes mit einem Pressesprecher bittet, der ihr zwar bei einem Interview während des tragischen Geschehens des Untergangs des Unterseeboots Kursk glatt ins Gesicht log, den sie aber trotzdem als Ersatz für ihren beruflich weniger erfolgreichen Lebensgefährten zu gewinnen hofft. Selten wird in frühen Texten wie diesem moralische Entrüstung direkt geäußert. Eher neigt das lyrische Ich zu einer resignativen, morbiden, manchmal selbstquälerischen Überempfindlichkeit. Keine Nostalgie ist dies; denn das lyrische Ich nährt nicht die Illusion, es habe eine verlorene *bessere* Welt hinter dem Eisernen Vorhang gegeben. *Alles ist schlecht.* In einem einige Jahre später, 2007, veröffentlichten Nachruf auf Dmitrij Prigov, wird Medvedev einen Parallelismus zwischen Prigov als epochaler Vaterfigur und der UdSSR herstellen: Bei beiden mache es schon keinen Sinn mehr zu fragen, ob sie gut oder schlecht gewesen seien; wichtig sei lediglich, „wie einer sich selbst und der Situation OHNE Prigov, wie auch ohne die UdSSR, Ausdruck verleihen wird“[64], d.h.

---

zierten findet und gleich wieder verliert. Michail Jampol'skij verhandelt im 5. Kapitel seines Prigov-Buchs „Die Lermontisierung, oder die Form der Emotion“ („Lermontazicija, ili Forma emocii“) das Problem der Aufrichtigkeit bei Jampol'skij 2016. Jampol'skijs Darstellung nach ist die Aufrichtigkeit das erste Opfer im Prozess der Ablösung der Sprache vom Erleben und der Überführung des Gefühls in einen durch die Form bestimmten Affekt. Gleichwohl ist auch Jampol'skijs Rekonstruktion von Prigovs Poetik die Idee eines apokalyptischen Endes der Geschichte (der Sprache, der Dichtung) fremd, denn die Reaktualisierung von Diskursen vollzieht sich unter der Bedingung von diskursiven, insbesondere vom Generationenkonflikt desynchronisierten, Konfigurationen.

Die kalte Ironie der Postmoderne ist vielleicht eine allzu einfache Zuschreibung von Seiten der post-postmodernen Gegenbewegungen (vgl. Alphen/Bal 2009, 6), ganz legitim wohl nur im Hinblick auf die trivialsten Produktionen derselben. Gleichfalls aber ist die „Neue Aufrichtigkeit“, die in der frühen Dichtung Medvedevs, keine Wiedergeburt, die in einer Innerlichkeit stattfände und die einem Außen unversöhnlich gegenüberstehen würde; dazu exponiert sie allzu sehr ihre Sozialität. Die unreflektierte Emphase auf der neuen Aufrichtigkeit, die die Voraussetzungen des Sprechens ausblendet, wird zunehmend zum Gegenstand der Kritik.

64 Medvedev 2007gg: „а только то, как кто будет формулировать себя и ситуацию БЕЗ Пригова, так же как без Советского Союза.“ Eine stilistisch überarbeitete englische Variante des Blog-Eintrags findet sich in Medvedev 2012, 252–255.

ohne das Andenken zu instrumentalisieren. Ob man dem medvedevschen Neuanfang nun Glauben schenken will oder nicht, ist bis zu einem gewissen Grad Glaubenssache. Eine Kritik im Geiste der Postmoderne, wie Aleksandr Markovs (2015), reduziert die ganze „soziale Lyrik" („social'naja poėzija"), unter der Medvedevs Schaffen subsumiert wird, auf das Ausagieren des postkommunistischen Traumas zurück. Immer schon würde die alltägliche Sprache als zu ungenügend empfunden, um an Dichtung heranzureichen, und umgekehrt würde das Gedicht als ungenügend empfunden, direkte, das Leben betreffende (also etwa: linke politische) intentionale Aussagen zu treffen. Es wird also eine metapoetologische Theorie gleichsam als Essenz eines dichterischen und sozialen Wirkens gesetzt; dass die Dichter die Kapitulationserklärung nicht unterschrieben haben, gilt dieser allzu souveränen Kritik nur als weiterer Beleg für die Ausweglosigkeit ihres Kampfes.

Postkommunistisches Trauma? – Bei seiner empathischen Beschreibung einer unverändert im sowjetischen Alltag *(byt)* verharrenden Moskauer Nachbarschaft wird zumindest deutlich, dass Medvedev dem „gleichsam/ in irgendwelchen Verdauungsgesetzen / begrenzten […]/ Dasein" ein „gewaltiges metaphysisches Potenzial" abzuringen vermag.[65] Er würde mit seinem Freund Ivan lieber dort spazieren gehen als im heillos kommerzialisierten Innenstadtraum Moskaus. Tatsächlich aber kann er auch, wie ein Gedicht aus dem Zyklus *Vtorženie* zeigt, vor den Regalen eines Supermarkts für die Neuen Russen zu der komisch-tiefen Einsicht vordringen, dass das Essen der „Haupttreibstoff der Zivilisation" („osnovnoe toplivo civilizacii") ist und „alles wegen des Essens" geschieht („[…] vsë v osnovnom i proischodit/ iz-za neë [pišči]"), bevor er eine ungewöhnlich billige Pastete kauft, die er die „Pastete für die Armen" („paštetom dlja bednych") tauft.[66] Und eine Begegnung mit einem Liebespaar, das offensichtlich die Sylvesternacht durchzecht hat und nun Wodkanachschub im Supermarkt besorgt, erlebt das lyrische Ich als eine „Transgression – eine Grenzüberschreitung"[67] zwischen zwei Paralleluniversen, trägt es doch den Liebenden ein Glas mit Würstchen hinterher, das sie sonst vergessen hätten. „Die Proportionen zwischen Ausdruck und Anlass geraten durcheinander"[68], überall kann das lyrische Ich mit Offenbarung rechnen. Genau deswegen aber ist die Überwindung des Konzeptualismus keine Angelegenheit einer Poetik oder gar einer Methode, sondern eine Heimkehr zum Erleben einer sich (nicht zum Guten) verändernden Alltagswelt. Auf die polemische Spitze des von ihm verehrten

---

65 Medvedev 2011, 170/2002c: „[…] именно в этом -/ мясном, тягучем, зверином/ (тягучем, мясном)/ и казалось бы/ замкнутом/ на каких-то/ сугубо пищеварительных нормах/ существовании/ заложен огромный/ метафизический потенциал".

66 Medvedev 2002a.

67 Medvedev 2005a, 163: „трансгрессия – переход границ".

68 Meindl/Witte 2011, 176.

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

Dichters Stanislav L'vovskij, er habe wohl leider keine Ahnung von der Geschichte des freien Verses in Russland, weil sein Vater einst seine Bücher hatte verkaufen müssen, reagiert Medvedev ehrlich naiv (so scheint es) und verständnislos:

> Ich bin kein Star
> […]
> Ich bin kein Unruhestifter
> Ich bin *kein Profi*
> Ich verstehe es nicht
> Warum alle sich so aufregen.
>
> я не звезда
> […]
> не возмутитель спокойствия
> я *непрофессионал*
> я не могу понять
> почему все так переполошились.[69]

Es ist die Bereitschaft zum Ausstieg aus dem Wettbewerb der Poetiken, die er später vollziehen wird – ein Ausstieg, der vielleicht nur eine Änderung der Spielregeln ist. Es ist die Zurückweisung des Narzissmus des Dichters[70] – die vielleicht nur eine Sublimierung des Narzissmus ist. All diese Finten lassen Medvedev eine neue Sprache finden.

4.2.2 Spracherneuerung

Im zitierten Artikel *Nach dem Konzeptualismus* widmet Kuz'min einem Text Medvedevs besondere Aufmerksamkeit. In „Ein Text, gewidmet den tragischen Ereignissen am 11. September in New York" erblickt Kuz'min die adäquateste Reaktion der russischen Literatur auf die die Welt erschütternden Ereignisse der Angriffe auf das World Trade Center. Der Text zeige die Unfähigkeit des normalen Menschen, angesichts der Katastrophe „treffende und bestimmte Worte für das ganze Gemenge der Gefühle zu finden"[71]. Darüber hinaus sei der Text eine Art Mischung zwischen Prosa und Lyrik. Das Zitieren der Kommentare zu den Ereignissen sowie die Kommentierung derselben durch

69 Medvedev 2002a.

70 Vgl. Meindl/Witte 2011, 176. – Vgl. Medvedev 2007f, 13, über seine Absage, sich mit anderen lyrischen Nachwuchstalenten für das Moskauer Stadtmagazin *Afiša* fotografieren zu lassen.

71 Kuz'min 2002: „найти точные и определенные слова для всей совокупности чувств".

Medvedev erfolgen in Prosa; das Prinzip des Zusammenwirkens der Kommentare aber sei ein „System von Doppelungen, des Aufgreifens und der Aufrufe“[72], das der endlosen Reflexion der Ereignisse einen lyrischen Charakter verleihe.

In der Tat bilden Dutzende von Stimmen den Wust des Textes, der Ende September unter noch recht frischem Eindruck durch 9/11 geschrieben wurde. Das lyrische Ich dieses Essays frisst sich durch die in jeglicher Hinsicht unter dem schriftsprachlichen Standard bleibenden Blogs auf Webseiten der Kontrakultur, in denen sich zumeist deutlich antiamerikanisches Ressentiment widerspiegelt. Die Form des Texts ist experimentiell, sie enttäuscht die Erwartungen des Lesers (oder gar des Herausgebers) an einen elegant komponierten Essay, in dem ein Autor eine autoritative Stimme entwickeln soll, die in ästhetisch wohlklingenden Worten eine originelle und ausgewogene Meinung an die ihm gewogene Öffentlichkeit adressieren soll. Medvedevs 9/11-Text, der Chats aus den sozialen Netzwerken inkorporiert, an denen sich der Autor beteiligt hat, dokumentiert gerade den Verlust einer solchen Stimme, und formal nähert sich der Essay somit dem Medium der Partizipation und der Selbstdarstellung des Netzzeitalters an: dem Blog. Medvedev schreibt seine Essays oft über den Zeitraum mehrerer Monate, was ihnen einen zugleich authentischen und trashigen Charakter gibt. Von dieser Warte betrachtet ist Medvedevs 9/11-Essay radikaler als seine späteren, politischen Essays, denn obwohl er gewisse Merkmale beibehalten wird (Unbeständigkeit des Stils, langer Zeitraum der Niederschrift), so ist jener doch als konzeptualistische Zerstörung eines Genres zu verstehen.[73] Die konzeptualistische Form tritt in eine vieldeutige Beziehung zum thematischen Reflexionsgegenstand des Texts – inwiefern mit 9/11 eine neue Epoche begonnen hat und auch *das Sprechen* einen neuen Charakter annimmt. Auch eingedenk der oben zitierten Bemerkung Kuz’mins über den lyrischen Charakter des Essays werde ich in der Folge den Abstand der Autorenpersönlichkeit Medvedevs von seinem lyrischen Ich markieren; verwirrend mag dabei sein, dass trotzdem immer wieder der Name Kirill

72 Ebd.: „система повторов, подхватов, перекличек“.

73 Diese Wirkung des Texts wurde mir insbesondere bewusst, als ich meine Übersetzung in einem Übersetzerkreis zur Diskussion stellte und ein älterer Teilnehmer, der als ein hochkarätiger Dolmetscher im diplomatischen Dienst gearbeitet hatte, darin nichts anderes erkennen konnte als massenweise im russischen Internet produzierte minderwertige publizistische Prosa. Insbesondere bemängelte er die faktischen Fehler, die der Autor unberichtigt aus seinen Quellen übernahm und dann in Kenntnis ihrer Fehlerhaftigkeit stehen ließ. Ich bin mir aber sicher, dass die faktischen Fehler eine poetische Funktion haben. Allgemein stehen Übersetzer bzw. Herausgeber vor schwierigen Entscheidungen, wenn sie die Essays aus den *Biotopen* von Medvedevs Webseiten herausnehmen, um sie in Zeitschriften und Büchern zu präsentieren. Sollen die Texte ästhetisch gebändigt und in eine adäquate Form gebracht werden oder stellt dies eine ästhetische Verzerrung dar? Medvedevs 9/11-Text exerziert allerdings, indem er Chats in eine lineare, monologisierende Textanordnung bringt, diese Verfremdung bereits vor.

Medvedev fallen muss. Dies liegt daran, dass der Autor, eben indem er seine eigenen faktualen Schreibhandlungen nach 9/11 dokumentiert, neu montiert und reflektiert eine Art literarischer Persönlichkeit schafft.

Zitiert werden im Text über 9/11 die Professionellen des russischen Feuilletons, Blogger und Personen aus dem familiären Umfeld des Autors. Der Leser erhält einen Auszug aus Viktor Son'kins Glosse „Die Apokalypse: gestern, heute, morgen" („Apokalipsis: včera, segodnja, zavtra") vom 20. September. Auf spöttische Weise kam der Literaturkritiker zu dem Ergebnis, dass die Apokalypse zwar Anlass zur Verzweiflung gebe, aber auch zum Schreiben von Romanen und epischen Poemen, mit denen man warten sollte, bis man die Distanz habe, sie retrospektiv zu sichten.[74] Dmitrij Bykov gibt sich hingegen in der Pose des konservativen Revolutionärs und sieht den Moment gekommen, da man anerkennen sollte, dass es jenseits der heute (vermeintlich) allseits herrschenden *political correctness* Dinge gebe, die wertvoller sind als das menschliche Leben. Diesem Faktum müsse der Westen in seinem Kampf für den Liberalismus Tribut zollen.[75] Anisa wiederum – die langjährige Lebensgefährtin Medvedevs – habe ihm erzählt, dass, wenn jeder Mensch die gleiche Menge natürlicher Ressourcen verbrauchen würde wie der durchschnittliche Amerikaner, diese nur für sieben Tage reichen würden. Und seinem Freund Ženja war es schnuppe, was in New York passierte.

Der Leser bekommt einen Beitrag aus einem sozialen Netzwerk zu lesen, in dem Medvedev gegen die Vergeltungsabsichten der Amerikaner wettert, denen ihre *political correctness,* so wird polemisiert, schlagartig abhanden gekommen zu sein scheint, sowie gegen den *Jabloko*-Parteichef Grigorij Javlinskij, welcher den Amerikanern gerne mit russischen Truppen beistehen würde. Das lyrische Ich selbst bezeichnet sich als apolitisch („Ja apolitičen")[76], und in der Tat hatte Medvedev zu diesem Zeitpunkt noch nicht den späteren engagierten Standpunkt eingenommen. Mehrere Tage habe er das Geschehen gar nicht verfolgt, wäre dann aber, nachdem er bei den Eltern ferngesehen hätte, „in einen ganz jämmerlichen Zustand [geraten]"[77]. Das Meinungsbild, das der Text erstellt, spiegelt das mangelnde Mitleid wider. Mitleid, so ein Gemeinplatz, könne sich allenfalls noch auf Individuen, nicht aber auf „die Opfer" oder gar die „Amerikaner" beziehen – die mehrheitlich sowieso als eigentliche Verursacher ihres Unglücks angesehen werden. Das lyrische Ich zeigt sich sogar von der terroristischen Gewalttat beeindruckt. Manchmal scheine es, als sei den Terroristen eine derart „unmittelbare Äußerung" (ebd: „prjamoe vyskazyvanie") gelungen, wie sie Dichtern und Künstlern

74 Vgl. Son'kin 2001.
75 Vgl. Bykov 2001.
76 Medvedev 2002b.
77 Ebd.: „впал в какое-то совершенно душераздирающее состояние".

nie geglückt sei. Die konsternierte Frage der Mutter jedoch, ob ihr Sohn nun für die Araber Partei ergreifen wolle, weist dieser als inadäquat zurück. „Meine Mama hat mich gefragt: ‚Was ist denn mit Dir los, biste für die Araber oder was?‘ Ich hab gesagt: ‚Nein, nein, also was denkst Du Dir denn‘."[78] Das lyrische Ich gesteht ein – Kirill Medvedev ist vorwiegend Übersetzer aus dem Englischen –, dass es vieles an Amerika liebe, während ihm diese Araber hingegen fremd seien. Deutlich jedoch kündigt sich für das lyrische Ich eine neue Epoche an, und diese neue Intensität der Kommunikation ist der eigentliche Gegenstand seiner Aufregung.

> Mir scheint so, als ob jetzt eine irgendwie authentische, belebende (und nicht dumpfe, philiströse) Konsumtion von Information ihren Anfang nimmt. Das hängt nicht so sehr mit dem Miterleben zusammen (vielen, denke ich, sind die Opfer dieser Terroranschläge scheißegal), als mit der Empfindung einer gewissen persönlichen Bedrohung. Ich glaube, dass wir hier wirklich *lebenswichtige* Information vor uns haben. […] Ihr Verbrauch hat nicht jene trostlose Sinnlosigkeit, die in Friedenszeiten unvermeidlich ist. (Warum muss ein Mensch überhaupt von etwas wissen, was ihn nie betreffen wird?)

> Мне кажется, что сейчас происходит какое-то настоящее, живительное (а не тупое, обывательское) потребление информации. Это связано не столько с сопереживанием (многим, я думаю, совершенно наплевать на людей, погибших во время этих террористических актов), сколько с ощущением какой-то личной опасности. Мне кажется, что это действительно *нужная* информация. […] В её потреблении нет унылой бессмысленности, неизбежной в мирное время. (Зачем человеку, в принципе, знать о том, что его никогда не коснётся?)[79]

Anders als das Utopische im engeren Sinne – als ein Referieren auf ideale zukünftige Institutionen[80] – ist das apokalyptische Sprechen nach Hansen-Löve durch das Primat des indexikalischen Zeichens bestimmt.[81] Zeichen werden zu *Vorzeichen*. Die Rede des Esoterikers an die Einzuweihenden verfügt eigentlich über keinen festen eigenen Code,

78 Ebd.: „Мама спросила у меня: ‚ты что, за арабов?‘ Я сказал: ‚нет, нет, ну что ты‘."

79 Ebd.

80 Hansen-Löve geht grundsätzlich von der Utopie als einem Säkularisierungsprodukt der Apokalyptik aus, das jedoch typologisch aufgrund eines anderen Zeit- und Handlungsmodells verschieden sei. Obwohl es Kontinuitäten gibt, können die Modelle der innerweltlichen, aktiv hergestellten Zukunft und des innerhalb eines Heilsgeschehens Kommenden wechselseitig gegeneinander in Stellung gebracht werden (Dostoevskij vs. utopische Sozialisten; Futuristen vs. Symbolisten), vgl. Hansen-Löve 1996, 225 ff.

81 Hansen-Löve 1996a, 185–193.

in der Mythisierung von historischen und gesellschaftlich-politischen Fakten ist die Pragmatik entscheidend: das Moment der *Krise*. Der Einzuweihende muss bereit sein, zu hören und die Fakten diagnostisch auf ein drohendes, heraufkommendes Ende zu beziehen. Das Kennzeichen der apokalyptischen Botschaft ist die *Intensität*.[82] Das lyrische Ich schmeckt sich durchs Prophetische, erwägt diesen (post-postmodernen) Standpunkt.

Der Einsturz der Zwillingstürme, der vielfach in Verbindung gebracht wurde mit Babylons Endzeit signalisierenden, biblischen Erzählungen des Endes des Turmbaus zu Babel (Gen 11, 1–9) sowie dem Fall der Hure Babylon (Offb 17), wird in der medialen Aufarbeitung zu einem nahezu alle Menschen betreffenden bzw. sogar verbindenden Ereignis. In der geopolitischen Krisensituation werden die Kommunikation so intensiv und die Informationen bedeutungsvoll, endzeitschwanger. In der Situation der auswegslosen Zitathaftigkeit der Postmoderne wird diese Intensität vom lyrischen Ich geradezu als belebend empfunden – eine neue Epoche bricht an. Die Charakterisierung dieser Spracherneuerung ist indes ambivalent. Die vermeintlich sinnerfüllte Kommunikation entfremdet die Menschen auch von ihrem Sprechen (in der Art eines babylonischen Sprachgewirrs), weil der Gegenstand ihrer Rede so weit entfernt von ihrer eigenen Erfahrung ist. Die Kommunikation ist hysterisch, die sie begleitende Angst ist paranoid, wie die Konjunktur der Verschwörungstheorien nach 9/11 rasch zeigt[83] – solche spielen auch in Medvedevs Text eine Rolle.

> Mir scheint, dass meine Epoche anbricht.
>
> Dies erfüllt mich mit Schrecken. Ich sitze hier, vergessen von allen in der Wüste der Information, die sich um mich herum auswächst zu einem schrecklichen, leeren, fiktiven Klumpen. Ich möchte mich aussprechen. Ich möchte sprechen in der Sprache der Zeitungen.
>
> Мне кажется, что наступает моя эпоха.
>
> Мне страшно от этого. Я сижу здесь, забытый всеми в пустыне информации, которая нарастает вокруг меня каким-то страшным, пустым, фиктивным комом. Мне хотелось бы выговориться. Я хочу заговорить на языке газет.[84]

Wenn Medvedev sich in dem 9/11 gewidmeten Essay als apolitisch bezeichnet, so ist dies vereinfachend. Das lyrische Ich ist politisiert und bewegt sich in der Gegenöffent-

82 Vgl. ebd., 193.
83 Vgl. Knight 2008.
84 Medvedev 2002b.

lichkeit des Internets. Im Essay herrscht jedoch eine am öffentlichen, legitimen Diskurs orientierte – zweifelnde – Intimität vor. Das lyrische Ich genießt die apokalyptische Intensität der Kommunikation, kann sich jedoch nicht zu einer unumwundenen Parteinahme durchringen. Darum geht es Medvedev an dieser Stelle auch (noch) nicht. Er reflektiert hier die Intensivierung der Kommunikation nach 9/11 und – wiederum selbstquälerisch und zweifelnd – seine Unfähigkeit, neutral zu bleiben, und seine Unfähigkeit, sich zu einer direkten politischen Aussage durchzuringen (siehe Abb. 15). Im oben bereits zitierten Essay *Moj fašizm (Mein Faschismus)*, stellt Medvedev dann dem Faschismus (à la Dugin), der seit der Perestroika in Russland leider eine lebendigere, kämpferischere Positionierung dargestellt habe als die liberale Weltanschauung in ihrer postmodernen Beliebigkeit, Zauderei und Heuchelei, eine linke humanistische Position entgegen (deshalb der komische Titel *Mein Faschismus*)[85]. Medvedev schreibt hier über einen jungen Moskauer Journalisten als „Helden dieser Zeit"[86] der ideologischen Wirren der 1990er Jahre, der mit seinem Weg – vom Liberalismus über einen antisemitischen Nationalpatriotismus hin zu einem irgendwie gearteten Marxismus – paradigmatisch vorgeführt habe, wie die Eitelkeit eines Menschen sowie seine gefühlte Notwendigkeit, sich ideologisch zu positionieren, diesen dazu bewegen können, jede beliebige Ideologie „vollkommen ehrlich/aufrichtig" („coveršenno iskrenne") anzunehmen, die ihm für den Moment zum „Aufblasen seines ‚Ego'" („razduvanie ego ‚ja'") dienlich sein kann.[87] Zu dem Buch *Vtorženie,* in dem sich der Text zu 9/11 findet, schreibt Medvedev in diesem Kontext folgenden Klammerzusatz:

> […] (meiner Meinung nach, zeigt auch mein Buch „Eindringen" aus dem Jahre 2002, wie ein Mensch durch die Vielzahl von einander widersprechenden Vorstellungen, Ansichten, Mythologemen, Ideologemen, die in ihm nebeneinander existieren oder einander mit rasender Geschwindigkeit abwechseln, „durchgerüttelt" werden kann.)

> […] (по моей книге „Вторжение" 2002 года тоже, по-моему, видно, как может „колбасить" человека от множества противоречащих друг другу представлений, воззрений, мифологем и идеологем, сосуществующих в нём, или сменяющих друг друга с невероятной скоростью.)[88]

85 Vgl. Gessen 2012, 17.

86 In „geroj ėtogo vremeni" (Medvedev 2007f, 19) klingt im Russischen unweigerlich der Titel von Lermontovs *Geroj našego vremeni (Ein Held unserer Zeit)* an, dem übermächtigen, souveränen Manipulator der Zeichen, gemäß der Apokalypse der Mode (vgl. Hansen-Löve 1996, 197 ff.)

87 Medvedev 2007f, 19.

88 Ebd.

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

Menschen, die anfällig sind für dieses Syndrom, sollten sich – so Medvedev – daher auch lieber mit Kunst als mit Publizistik beschäftigen. Denn in der Kunst durchlaufe jede Ideologie eine Art „Prüfung durch den ‚Widerstand des Materials', die sie [die Ideologie] oft nicht besteht"[89], während die Ideen in der Publizistik viele Menschen vergiften könnten, bevor man bemerke, wie widerlich sie sind. Medvedev bekräftigt hier also, dass das Kunstwerk die Möglichkeit habe, der Ideologie zu widerstehen, auch wenn bzw. indem es misslingt. *Ein Text, gewidmet den tragischen Ereignissen am 11. September in New York* ist in dieser Hinsicht ein besonders merkwürdiges Experiment. Der Text entwirft eine Art lyrisches Ich, an dem die Ideologie zerschellt, weil es, sobald es von der Ideologie aufgeblasen wird, zurückschreckt und heftig ausatmet. Ob man das, was man sagt, vor Mama, wenn sie einen zur Rede stellt, vertreten kann, wird von Medvedev mit einem Anflug von Humor zum Lackmustest in Sachen Aufrichtigkeit gemacht. So heißt es in dem Lang-Gedicht „3%" im gleichnamigen Zyklus:

> […] warum glaube ich, dass Mama alles wissen sollte?
> weil man nirgendwohin weggehen kann von denen, die dich lieben,
> es ist dumm, in Büchern nicht zu schreiben, nicht zu filmen, wie es ist,
> und hast du geschrieben, ist es dumm Mama seine Verse oder Filme nicht zu zeigen,
> weil wenn die Mama es nicht erfährt,
> dann wird niemand, die ganze Welt, es nicht erfahren,
> weil MAMA ist die ganze Welt,
> die ganze Welt, die dich liebt […].
>
> почему я думаю, что мама должна всё знать?
> потому что никуда не уйти от того, кто тебя любит,
> глупо не писать в книжках и не снимать всё как есть,
> а написав, глупо не показывать маме свои стихи или фильмы,
> потому что если не узнает мама,
> тогда никто, весь мир, не узнает,
> потому что МАМА это весь мир,
> весь мир, который любит тебя […].[90]

89 Ebd.: „проходит проверку ‚сопротивлением материала', которую часто не выдерживает ".
90 Medvedev 2007h, (8–9).

4.2.3 Politisierung der direkten Äußerung

Im *Kommjunike (Kommuniqué)* vom 22. September 2003 erklärt Medvedev einen weitgehenden Ausstieg aus dem literarischen Leben. Das Kommuniqué begründet diese Entscheidung mit der gegenwärtigen kulturellen Situation. Neben der ideologisch verantwortungslosen Vermarktung des *Trashs* gebe es eine zunehmend den Geschmack der heranwachsenden neuen „Bourgeoisie" („Buržuazija") widerspiegelnde Kulturproduktion,[91] auf die auch der Staat Einfluss zu nehmen versuche, um bestimmte kulturelle Prioritäten zu setzen. Die Contemporary art existiere zumindest in Russland nur „in der Form infantiler, verantwortungsloser Spiele und angeblich unabhängiger intellektueller Äußerungen auf einem eigens dafür bereiteten Territorium."[92] Diese Faktoren wirkten zusammen und führten „zu einem System, welches das Wort derart devaluiert und ins Gemeine hinabzieht, dass [er] nicht einmal eine indirekte Beziehung damit haben möchte"[93].

> Mich interessiert nur die Position des Künstlers, der einen „Kampf um die Kunst" führt, allerdings, in unserer Zeit – ein Kampf um die Position als solche. Ihr Sinn besteht nicht in der einen oder anderen sozialen Rolle, sondern umgekehrt in einer Perspektive, die nicht entstellt ist durch die soziale Lage, in einer Freiheit von den Beschränkungen, welche durch die künstlerische Umgebung auferlegt werden. Das ist die einzige Position, für die zu kämpfen sich lohnt in einer Epoche, in der die Kunst immer sozialer, kommerzieller und politisch engagierter wird.

> Меня интересует только позиция художника, ведущего „борьбу за искусство", однако, в наше время, прежде всего - борьбу за саму позицию. Смысл её - не в той или иной социальной роли, а, наоборот, в видении, не искаженном социальным положением, в свободе от ограничений, накладываемых художественной средой.

91 Medvedev 2007c, 5. „Buržuazija" (Bourgeoisie) ist wohl hier im aus sowjetischen Zeiten tradierten pejorativen Sinne gemeint. Medvedev würde der Analyse Kagarlickijs, demzufolge in Russland eine wirkliche Bourgeoisie als Unternehmertum und politisch hegemoniale Klasse (also als positiver Fortschrittsfaktor) nicht wirklich entstehen würde, wahrscheinlich nicht widersprechen. „There is no bourgeoisie, in the capacity of a ruling class, in Post-Soviet Russia" (2002, 33 ff., hier: 36).

92 Medvedev 2007c, 5: „[…] в виде безответственных инфантильных игрищ и якобы независимых интеллектуальных высказываний на специально отведённой для этого территории."

93 Ebd.: „К системе, настолько девальвирующей и опошляющей Слово […], я не хочу иметь даже косвенного отношения".

https://doi.org/10.7788/9783412508364

> Это единственная позиция, за которую стоит бороться в эпоху, когда искусство становится всё более социально, коммерчески и политически ангажированным.[94]

Medvedev erklärt dementsprechend, er würde nicht mehr bei staatlich oder durch Kulturinstitutionen finanzierten Buchprojekten mitmachen, sondern nur noch bei solchen, die mit eigenem Geld und in eigener Arbeit realisiert würden. Darüber hinaus werde er auf seiner Webseite veröffentlichen. Von öffentlichen Lesungen möchte er absehen. Im *Kommuniqué* zeigt sich erstmals Medvedevs „Bereitschaft zum Verzicht", der „strenge Zug" in seiner Persönlichkeit.[95] Den Typ Künstler, an dem er jetzt einzig interessiert wäre, nennt er in *Moj fašizm* denn auch den *Mönch (Monach)*, „der (wie ein Vater) keine Rechte, sondern lediglich Pflichten habe"[96]. Dabei schränkt er ein, dass er nicht wirklich anstrebe, als Mönch zu leben, auch wenn er gern ein solcher wäre. Mit dieser Geste der Bescheidenheit entzieht Medvedev dem Leser die Möglichkeit, ihm eine ganz bestimmte Rolle zuzuweisen. In gewisser Weise aber passt dieser Versuch der Verunklarung seiner Position wiederum recht gut zum Typus des Mönchs, der sich dem Leben der Literaturwelt zu entziehen sucht und seine Positionierung nicht eingetragen haben möchte auf der literarischen Landkarte. Als Vorbild sieht Medvedev daher Leonid Gubanov an – in der Sowjetzeit praktisch unveröffentlichter Mitbegründer der literarisch-künstlerischen Vereinigung SMOG –,[97] und ebenso den in Armut gestorbenen Leningrader Dichter Roal'd Mandel'štam. Unabhängigkeit vom offiziellen Literaturbetrieb also, ein Exodus aus demselben – es kann festgehalten werden, dass Medvedev die ethische Richtschnur des sowjetischen Undergrounds anlegt, dessen Zweiteilung des Kulturbetriebs in offiziell und inoffiziell *„antiinstitutionelle Institutionen"* und Positionen hervorbrachte, die die Hervorbringungen von Feldern von hoher Autonomie im Westen – etwa dem „artiste maudite"[98] – in punkto Radikalität fast noch übertreffen.[99] Medvedev will sie auf die kapitalistische Gegenwart Russlands übertragen. Auch hat sein Exodus deutlich *parrhesiastische* Züge. Er spricht die Wahrheit über den Literaturbetrieb und kündigt für sein Leben und Schaffen eine Neuausrichtung an, dergestalt, dass die Institutionen sein Selbstwertgefühl als Mensch nicht länger bestimmen werden. Man kann das *Kommuniqué* Medvedevs auch, wie Keith Gessen, als eine Aktion auffassen. Die Textaktion des Exodus wird dann vergleichbar mit den Aktionen des von Medvedev so geschätzten Aleksandr Brener. Brener, so Medvedev, habe, indem er in einer Situation, in der das

94 Medvedev 2007c, 5 f.
95 Meindl/Witte 2011, 177.
96 Medvedev 2007f, 15: „у которого (как у отца) нет никаких прав, а есть только обязанности."
97 Vgl. auch Bozović 2014, 101.
98 In etwa: „verfemter Künstler".
99 Vgl. Bourdieu 1999, 403.

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

Wort im Westen in postmoderner Immanenz, in Russland aber in sowjetischer Altersschwäche, entwertet wurde, zur radikalen Geste überging, die sehr wichtige Frage gestellt, ob der Kunstschaffende in seiner Eitelkeit, Dekadenz und Tatenlosigkeit nicht seine Existenzberechtigung verloren habe, die nun nur noch in der „Wort-Handlung" bestehen könne („slovo-postupok")[100]. Auch habe Brener die Frage nach der Beschaffenheit der demokratischen Kunst neu gestellt. Bei aller Vergleichbarkeit von Medvedev und Brener, scheint mir, gibt es freilich einen Unterschied. Während Brener in einer paradoxen Form des ekstatischen Drin-Seins die Rolle des kynischen Provokateurs annahm und als biographische Persönlichkeit zunehmend ununterscheidbar von ihr wurde, zeigt sich Medvedev beherrschter. Er wird in der Folge mehr und mehr nach einem Modell des Dichters bzw. Intellektuellen suchen, das im Sozium reproduzierbar ist und nicht lediglich einen individualistischen Exodus repräsentiert. Paradoxerweise wirkt auch Medvedevs Wut, wenn er in Aktionen und Diskussionsbeiträgen die Beherrschung verliert, lebensnaher als Breners. Gemeinsam ist beiden Positionen freilich das Paradox, dass der Exodus nicht wirklich herausführt. Um an Čubarovs schon zitierte Bemerkung über Brener zu erinnern: es ist nicht leicht „aus dem dekadenten Zirkel der Kunstautonomie […] herauszuspringen". Der Exodus ist ein Spielzug von besonderer Vehemenz, der gleichwohl eine neue Position *einbringen* kann, mit der ein Akteur von sich reden macht.

Ist in *Moj fašizm,* Medvedevs Ablehnung von Kommerzialisierung der Kunst und von Einflussnahme auf diese durch revanchistische und neoliberale Ideologie, eine linke Positionierung greifbar, so akzentuiert das *Kommuniqué* mit der Betonung des „Kampfs um die Kunst" – gegen Sozialisierung, Kommerzialisierung und Politisierung – noch viel stärker die Verteidigung *künstlerischer Autonomie,* ist also weitgehend die Explikation einer in den autonomen kulturellen Subfeldern ausgebildeten Haltung, für die der Verzicht auf ökonomisches Kapital zugunsten von symbolischem charakteristisch ist. Der vielleicht paradox anmutende Verzicht auf ökonomisches zugunsten von symbolischem Kapital (das indes später eventuell wieder in ökonomisches eintauschbar wird), bringt den Kulturproduzenten zumindest in Form einer Homologie in die Position eines Unterprivilegierten. In seiner fortwährenden Neupositionierung und der Entwicklung seines Verlagsprojekts verwandelt sich die anfängliche, in gewisser Weise eher antiinstitutionelle Verteidigung der Kunst Medvedevs in eine gegen-institutionelle Haltung mit stärkerer Betonung linker politischer Motive. Die Frage nach der Demokratie hat dabei so seine Tücken. „Demokratisch" ist ein autonomes Subfeld prinzipiell deshalb, weil eine Symmetrie zwischen Produzenten und Rezipienten der Werke besteht; dann wiederum ist es selbst „undemokratisch" im Verhältnis zur Mehrheit des Soziums. Es wäre

100 Medvedev 2007f., 32.

https://doi.org/10.7788/9783412508364

aber ein Missverständnis (insbesondere der Theoriebildung Bourdieus), demokratische Kunst einfach für eine Unmöglichkeit zu halten. Fraglich bleibt indes schon, inwieweit Institutionen demokratisiert werden können und inwiefern sie im aufklärerischen Sinne vermögen, die Autonomie der Rezipienten zu erhöhen.

In *Dmitrij Kuz'min. Memuar-Ėsse (Dmitrij Kuz'min. Erinnerungsessay)*, geschrieben von „2004–21.03.06"[101], beschreibt Medvedev konkreter den sozialen Zusammenhang, in dem er literarisch tätig war und aus dem er ausstieg. Medvedev dramatisiert sein politisches Erwachen in gewisser Weise, indem er sich in ein imaginäres Zwiegespräch mit seinem Mentor Dmitrij Kuz'min begibt. Kuz'min habe ihn, Medvedev, 1998 eingeladen, an seiner Zeitschrift *Literaturnaja žizn' Moskvy (Das literarische Leben Moskaus)* als Kritiker mitzuarbeiten. Schnell habe er in seiner Kritikertätigkeit die Arbeitsweise und Ideologie Kuz'mins angenommen, eine „‚ökologische' Herangehensweise" („'ėkologičeskij' podchod")[102] an das literarische Leben – einen Autor in dem Kontext zu betrachten, in dem er geboren wurde, in dem er figurierte und in dem er eine Innovation darstellte. Man wäre sich eines Raumes verschiedenster, doch miteinander verbundener Poetiken bewusst gewesen, eines Raumes aller Autoren, die etwas Neues eröffnen können, unabhängig vom Größenmaß dieser Eröffnung, eines Raumes, der

> mit der Zeit, gemäß dem Erfolg liberaler Reformen und der allgemeinen Emanzipation der Bevölkerung, sich als ein ganz magistrales kulturelles Phänomen bestätigen und auf diese Weise eine wichtige und positive Rolle in der russischen Kultur spielen sollte.
>
> […] которое со временем, по мере успеха либеральных реформ и общей эмансипации населения, должно было утвердиться в качестве вполне магистрального культурного феномена, и сыграть таким образом важную и позитивную роль в российской культуре.[103]

Als er, Medvedev, selbst angefangen habe, Gedichte zu schreiben, habe Kuz'min Interesse gezeigt und ihn gefördert. Schließlich wird er als Autor in Kuz'mins Internetportal *Vavilon (Babylon)* aufgenommen.

Kuz'mins Geschmack wirkt gegenüber dem seiner Konkurrenten im literarischen Feld – den Konservativen um *Arion* und *Novyj mir,* den Netzpoeten, OGI und dem Geschäftsmann ohne ethische Beschränkungen, für den Medvedev Aleksandr Ivanov (vom Verlag Ad Marginem) hält (bzw. hielt) – objektiver und *universeller*. Medvedev

101 Medvedev 2007a, 104.
102 Ebd., 71.
103 Ebd.

drückt dies in einer schönen politischen Metapher aus: Kuz'min erfülle die Funktion der „Sammlung der Länder" („sobiranie zemel'"), der Gründung also und der Einigung eines Reiches, mittels Erschließung des genannten Raums der Poetiken und Autoren.[104] Analoges gelte im Übrigen für Kuz'mins Homosexualität. Sein zärtliches familiäres Leben, das sich auf beliebig viele erweitern ließe, stelle für die öffentliche Moral eine viel größere Herausforderung dar als die alle Vorurteile bestätigende Promiskuität Jaroslav Mogutins etwa.[105] Man sieht hier deutlich, wie im Diskurs der Aufrichtigkeit, im Zuge der Positionierungen im Feld, auch die Lebensweise ins Spiel gebracht wird.

Mit seiner schwulen, mit Homosexualität vertraut machenden Lyrik verfolge Kuz'min die „Zähmung des russischen Chaos" („priručenie russkogo chaosa"). Seinem Wesen nach sei er „Missionar, kultureller Kolonisator" („missioner, kul'turnyj kolonizator").[106] Auch verweise Kuz'mins Drang nach ästhetischer Innovation, neuen Poetiken und anderen Geschmäckern auf eine große Unzufriedenheit mit der gegebenen Stratifizierung der russischen Gesellschaft und den überkommenen Lebensweisen.

Als konkreten Grund für seinen Bruch mit Kuz'min und für seine Entscheidung, „die Welt der Literatur zu verlassen" („ujti iz literaturnogo mira"), nennt Medvedev Kuz'mins Unterstützung des US-amerikanischen „War on Terror" im Irak.[107] „*Echte* Politik" („*nastojaščaja* politika")[108] sei Teilnahme, Engagement und Transformation. Während mehrere Poetiken in einer toten Struktur, einem Text, einer Anthologie, in der Ewigkeit koexistieren könnten, so „stoßen sie doch im Leben unausweichlich miteinander zusammen – gewöhnlich, um mit der Realität zu verschwinden, die von ihnen widergespiegelt wird, und stattdessen eine neue Realität zu gebären."[109] Mit dieser Engführung von Politik und Poetik bereitet er sein eigentliches (meta-)politisches Argument vor: Kuz'mins Projekt sei der Ausdruck einer postmodernen Situation, in welcher der Leser eine Poetik zwar ästhetisch und emotional durchlebt, dies jedoch keinen eigentlichen Einfluss hat, weder auf sein gegenwärtiges Leben, noch den Weg, den er einschlagen wird. Gegen

---

104 Vgl. ebd., 74. 2007 wird Kuz'min mit dem wichtigen Dichter Vitalij Puchanov, dem Sekretär des Literaturpreises „debjut" (Debüt) – der an Autoren unter 35 Jahre vergeben wird –, das Projekt „Novaja literaturnaja karta Rossii" eröffnen. Welchen jungen Literaturschaffenden man auch immer sucht, leicht wird man auf der Plattform *litkarta.ru* landen.

105 Vgl. ebd., 81.

106 Ebd., 82.

107 Vgl. ebd., 93 f. und 97.

108 Ebd., 94.

109 Medvedev 2007a, 94: „Потому что настоящая *политика* это участие, это вовлечённость и трансформация, и если отдельные поэтики могут сосуществовать только в виде текста, в антологии, то есть в мертвой структуре, в "вечности", то в жизни они неизбежно сталкиваются друг с другом - обычно для того, чтобы исчезнуть вместе с реальностью, отражённой ими, и породить новую взамен."

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

die so beschriebene Situation setzt Medvedev die Strategie der „prjamoe vyskazyvani“ (direkte/aufrechte Äußerung):

> Die grundlegende antipostmoderne Strategie ist die so genannte „direkte Äußerung“ *[prjamoe vyskazyvanie]* (im Folgenden d. Ä.). Sie erschließt allzu offensichtlich die Verbindungen von Text und Autor, sie sucht allzu starrsinnig neue ethische Normen (die alten dabei teilweise verletzend); sie arbeitet, gleich einer permanenten Revolution, auf fortwährende Ausbreitung und Expansion hin, die Zerstörung des Konsenses und die Überschreitung der Grenzen, und gerät auf diese Art und Weise unweigerlich in einen Konflikt mit dem System, weil das System sie nur anerkennen möchte als einen *möglichen* Modus der Äußerung. Aber auf diese Weise würde die postmoderne Situation nicht überwunden, sondern vielmehr gestärkt und geordnet. Der prinzipielle Unterschied der d.Ä. von anderen zeitgenössischen poetischen Projekten ist folglich, dass die d.Ä., indem sie beständig die multikulturelle „repressive Toleranz“ provoziert und unterdrückt, ohne Zweifel, eine globale Wahrheit beansprucht, die im Ausgang *über die Grenzen des Textes* hinaus realisiert wird.

> Основной антипостмодерной стратегией является т.н. "прямое высказывание" (далее ПВ). Слишком явно вскрывая взаимоотношения текста и автора, слишком упорно ища новые этические нормы (зачастую нарушая существующие); работая, как перманентная революция, на постоянное расширение и экспансию, нарушение консенсуса и переход границ, оно, таким образом, неизбежно входит в конфликт системой, потому что система готова принять его лишь как один *из возможных* способов высказывания. Но в этом случае постмодернистская ситуация будет не преодолена, а напротив, закреплена и упорядочена. Таким образом, принципиальное отличие ПВ от других современных поэтических проектов состоит в том, что, неизменно провоцируя и подавляя мультикультуралистскую "репрессивную толерантность", ПВ, безусловно, претендуют на глобальную истину, реализуемую в выходе *за пределы текста.*[110]

Die „Repressive Toleranz“ zurückweisend, bezieht sich Medvedev auf Slavoj Žižek. Der slowenische Philosoph kritisiert eine solche Toleranz als den Unterdrückungsmechanismus im globalen Kapitalismus. Die Gesellschaft würde in einen postpolitischen Zustand überführt, indem die Spezialinteressen immer weiter ausdifferenzierter partikularer Identitäten verwaltet würden. Rassismus und Essentialismus würden dadurch jedoch nicht überwunden, weil von der „Position […] eines privilegierten *leeren Platzes der*

110 Medvedev 2007a, 95.

https://doi.org/10.7788/9783412508364

Universalität“[111] diese Identitäten auf- oder abgewertet würden. Was das postpolitische Dispositiv zu verhindern suche, ist die „metaphorische Universalisierung partikularer Forderungen“[112] durch die partielle Befriedigung der konkretesten Forderungen. Eng verwandt ist Žižeks Denken hier dem Alain Badious, mit dem er häufig kollaboriert. Badiou beschreibt 2002 in *Paulus: Die Begründung des Universalismus* den gegenwärtigen sozio-politischen Prozess als Marktprozess, in dem die Interessen der gesellschaftlichen Teilmengen miteinander verrechnet würden. Dieser Prozess sei ohne Wahrheit. Er hält ihm mit Paulus die Figur einer universellen Wahrheit entgegen, die sich an alle richte, insofern sie auf der Teilung des Subjekts, dessen Bruch mit seiner Identität beruhe. Auf diese Weise durchkreuze der Universalismus alle partikularen Identitäten.[113] Žižeks Beschreibung einer linken Gegenstrategie gegen die „repressive Toleranz“ erscheint etwas konziser: diese Gegenstrategie solle nicht in der Rückkehr „zu irgendeinem neutralen universalen Inhalt (einer allgemeinen Idee der Menschlichkeit, oder ähnlichem)“ bestehen, sondern als Ausfindigmachen des konkreten Teils in der Gesellschaft, der an seiner vollständigen Entfaltung gehindert wird und als solcher das Symptom einer „fundamentale[n] Schieflage und Inkonsistenz des kapitalistischen Ganzen“ ist.[114] Für Žižek ist dabei die Repolitisierung des Ökonomischen der entscheidende Ansatzpunkt, weil ohne eine solche multikulturelle Toleranz in der Tat lediglich eine Herrschaftstechnik ist, mit der der Prozess der Entsolidarisierung und des Ausblutens des Soziums pazifiziert wird.[115]

Medvedevs Dramatisierung seines Exodus aus dem literarischen Leben ist mit dem zuletzt referierten Diskurs gegen repressive Toleranz verwandt. Medvedev kritisiert, dass das *erwachsene* neoliberale Subjekt sich lediglich der Besorgung der eigenen Angelegenheiten widme und mit der Unterstützung der Minderheit, der es angehöre, begnüge, und als Dichter eben der bescheidenen Tätigkeit des „Zusammenlegens von Worten“ („skladyvaniem slov“)[116] nachgehe. Eine solche Identifizierung mit einer gegebenen Teilmenge – Identitätspolitik – verunmögliche jedoch eine eigentliche Individuation.

---

111 Žižek 2009, 71.

112 Ebd., 48.

113 Vgl. Badiou 2002, 11–31.

114 Žižek 2009, 86.

115 Problematisch ist an diesem Diskurs übrigens eine gewisse aristokratisch-anarchische Blindheit, in der Sozialarbeiter (metonymisch für den Sozialstaat) lediglich als die Agenten einer „repressiven Toleranz“ erscheinen (vgl. ebd., 48). Die Philosophen tun gewissermaßen so, als ob es für Marginale eine autonome Sprachfindung ereignishaft, ohne staatliche Förderung und jenseits des biopolitischen Paradigmas gäbe. Dabei findet doch auch in dieser Sphäre des Kontakts zwischen Staat und marginalem sozialen Subjekt der Kampf um Emanzipation statt.

116 Medvedev 2007a, 102.

Das Reich Kuz'mins, das sinnigerweise auch noch nach der Hure Babylon benannt ist,[117] figuriert in diesem Text als die „multikulturelle, repressive Toleranz", der Medvedev in der theatralischen Art und Weise des Essays eine lebendige Stimme verleiht.

> Wie aber antwortet auf all das Kuz'min? Ungefähr so: *Das ist alles schön und gut, aber ich bin ein einfacher Mensch. Ich interessiere mich für Text. Und ich weiß, dass ein Werk, das von derart rigiden, voreingenommenen Positionen aus formuliert ist, gewöhnlich von sehr niedriger Qualität ist. Allerdings wird jede Ausnahme von dieser Regel von mir angenommen werden. Deshalb, wenn meine Existenz auch ein Hindernis für eure Wahrheit darstellt, so stellt ihre Existenz keineswegs ein Hindernis für meine dar. Ich kann jeden einzelnen von euch aushalten, ich kann eure Texte in mein System aufnehmen, es sei denn, dass sie offensichtlich unmenschlich sind.*

> А что же на всё это отвечает Кузьмин? Примерно вот что. *Это всё отлично, но я человек простой. Меня интересует текст. И я знаю, что произведения созданные из таких, жестко заданных позиций, обычно очень низкого качества. Однако любые исключения из этого правила принимаются мной. Поэтому, если моё существование и является препятствием для вашей истины, то ваше существование нисколько не является препятствием для моей. Я могу терпеть каждого из вас, я могу включить ваши тексты в свою систему, если они при этом не будут откровенно античеловечны.*[118]

Als er Kuz'min das erste Mal von seinen Absichten eines Austritts aus der Literaturwelt erzählt habe, habe dieser nachdenklich geantwortet: „Na gut, dann beginnt eben das neue Zeitalter"[119]. Kuz'min habe sich schließlich entschieden, Medvedevs Akt als feindselig auszulegen; er habe in seinen Texten angefangen, negativ auf ihn Bezug zu nehmen, ihn als einen talentierten Dichter behandelnd, der leider verrückt, größenwahnsinnig geworden sei. Nach Medvedev zeige diese Reaktion Kuz'mins seine Niederlage an, denn der Verleger Kuz'min hätte ihn nach seinem Weggang nicht länger als Verbündeten akzeptieren können. Auf diese Weise habe sein Rückzug die Grenzen von Kuz'mins Liberalismus aufgezeigt. Kuz'min konnte ihn als Dichter solange fördern, wie Medvedev eine Position in der von Kuz'min gezeichneten ästhetisch-literarischen Landschaft

117 Die „Hure Babylon" ist der biblische Name der ungläubigen Gegner, insbesondere der des römischen Reichs. Medvedev ist sich dieser Konnotation bewusst: „Rom wurde nicht von den Barbaren zerstört – Rom wurde vom Christentum zerstört, einem neuen kulturellen Projekt […]" („Рим уничтожили не варвары - Рим уничтожило христианство, новый культурный проект […]", Medvedev 2007a, 103).

118 Ebd., 97.

119 Medvedev 2007a, 97: „Что ж, значит, наступает новый эон".

markierte. Sobald Medvedev angefangen habe, von der Literatur zu verlangen, dass sie Einfluss auf das Leben des Lesers habe, also eine parrhesiastische Funktion übernehme, hätte Kuz'min ihn fallen lassen müssen. Medvedevs Angriff mag sich dabei übrigens nicht immer ganz überzeugender philosophischer Figuren bedienen, so etwa das oben zitierte Desiderat, die direkte Aussage möge über die Grenzen des Texts hinaus Wirkung entfalten (diese Dichotomie erscheint nicht produktiv). Noch holzschnittartiger fallen indes oft die Gegenreaktionen, die Ausschlussgesten aus dem literarischen Feld aus. Da werden Medvedevs und ähnliche politische Vorstöße auf den unerfüllbaren, ja metaphysischen Wunsch reduziert, Kanon und Code der Literatur ganz zu überwinden um sich im Innen des Protests zu bewegen.[120] Medvedevs Weigerung, literarische Werke wie selbstverständlich im angestammten Raum, in den etablierten Institutionen des literarischen Lebes zu platzieren, ruft so die radikale Kritik auf den Plan, das Bedienen kommunikativer Situationen würde hier das Werk schlichtweg ersetzen. Ironischerweise bekommt man auf diese Weise in der Tat die repressive Toleranz, die Medvedev kritisiert hatte, vorgeführt. Es wird ein literarischer Kanon und ein vernünftiger institutioneller Grundkonsens supponiert, von dem aus alle Gegenstimmen als unvernünftig disqualifiziert werden können. Dass dabei die vermeintlich so rationale Kritik auf institutioneller Ebene eine Verteidigung *bestimmter* institutioneller Modelle ist, wird ausgeblendet, indem Medvedev und seine Mitstreiter aufgrund ihrer vermeintlichen Werklosigkeit ganz einfach in das Feld der Kunst verbannt werden[121] – als ob Entgrenzung der Literatur, des literarischen Lebens sowie mulitmediale Strategien nicht selbst eine wichtige Avantgarde-/Tradition innerhalb der russischen Literatur bilden würden.

Medvedev fährt in seinem Erinnerungs-Essay sicherlich schweres rhetorisches Geschütz auf. Als Interpret eine etwas distanziertere Position einnehmend, kann man freilich feststellen, dass der etwas ältere Kuz'min (geb. 1968) eben an der Vorfront der Eroberung literarischer Autonomie nach dem Ende der Sowjetunion war und dass der

---

120 Vgl. Markov 2015.

121 Die Grundthese Aleksandr Markovs ist bezeichnenderweise, dass es sich bei der „sozialen Poesie“ um einen kunstwissenschaftlichen, nicht um einen literaturwissenschaftlichen Begriff handle. Wie aber ist das zu verstehen? Natürlich ist die literarische Praxis von Medvedev anschlussfähiger an das künstlerische Feld als etwa die eines klassischen Romanciers. Da sich kulturelle Felder jedoch überlappen und die Positionierung gegenüber benachbarten Feldern stets eine wichtige Distinktionsmöglichkeit verschiedener Poetiken darstellt, macht die scheinbar so souveräne und analytisch brilliante Kritik des Literaturwissenschaftlers eben wirklich nur pragmatisch Sinn – als Versuch der Durchsetzung einer recht konservativen literarisch akademischen *doxa*. Impliziert wird ja dabei auch, dass das Künstliche der (vermeintlich) rein emblematischen Adressierung von Literatur an das Proletariat eher der Kunst als der Literatur verwandt sei, so dass eine Entgegensetzung von Literatur und Kunst entlang der Dichotomie von wahrhaft und künstlich vollzogen wird. Vgl. für Medvedevs Anknüpfung an die Traditionen der Avantgarde auch Bozović 2014.

erste Schritt die Entwicklung von Räumen war, in denen rein ästhetisches Urteilsvermögen gefördert wurde (Freiheit *von* der Bevormundung eines autoritären politischen Regimes, also auch die Möglichkeit, einer unkonventionellen Sexualität Ausdruck zu verleihen). Der Versuch des Neuerers Medvedev – vor allem durch die Erfahrungen während der Durchsetzung des Marktprinzips in den 1990er Jahren motiviert –, Literatur zu repolitisieren, findet dabei vom Niveau der Autonomie des literarischen Felds aus statt, das dank kollektiver Arbeit (Kuz'mins, Medvedevs usw.) erreicht wurde. Die Dialektik dieses Prozesses – die Repolitisierung ist aller Voraussicht nach keine Umkehrung der Entwicklung des Felds[122] – bleibt unbemerkt, wenn man in Kuz'min und Medvedev lediglich Verkörperungen zweier gegensätzlicher Positionen sieht (die sie freilich dennoch haben). Man kann hierin – natürlich lediglich in Form einer strukturellen Analogie – einen ähnlichen Prozess sehen wie die von Bourdieu untersuchte Geburt des *Intellektuellen* (Zola) auf der Basis der von den ästhetizistischen Positionen (Baudelaire, Flaubert) erkämpften Autonomie.

4.2.4 Die „direkte Äußerung" nach der Postmoderne

Medvedevs Essay *„… i literatura budet proverena. Individual'nyj Proekt i „novaja emocional'nost"* *(„… die Literatur wird durchforscht werden. Individuelles Projekt und „neue Emotionalität")* ist von 2007. Erneut wird der Begriff der „direkten Äußerung" verhandelt, unter etwas veränderten Vorzeichen. Medvedev orientiert sich an Bertolt Brechts marxistischer Apparat-Kritik[123] und kritisiert den seiner Meinung nach derzeit weit verbreiteten Glauben unter den Kulturschaffenden, ein individuelles Projekt unberührt von den Produktionsbedingungen realisieren zu können, unter denen sie arbeiten. Der für den Schaffensanreiz eines Produzenten sicherlich unverzichtbare Glaube, sein Werk sei „unmittelbar mit dem Stoff des Lebens verbunden"[124] und erhebe sich über die

122 Die Umkehr des Autonomisierungsprozesses in den kulturellen Feldern in Russland droht derzeit sicherlich nicht – aber das dürfte mittlerweile der Großteil der liberalen Intelligenzija verstanden haben – von frei organisierten Neobolschewisten, sondern von Seiten der Machthaber.

123 Medvedev bezieht sich auf die kanonische Stelle, die „Anmerkungen zur Oper ‚Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny'". Hier ein Auszug: „Die großen Apparate, wie Oper, Schaubühne, Presse und so weiter, setzen ihre Auffassung sozusagen inkognito durch. Während sie schon längst die Kopfarbeit (hier Musik, Dichtung, Kritik und so weiter) noch mitverdienender, gesellschaftlich betrachtet schon proletaroider – Kopfarbeiter nur mehr zur Speisung ihrer Publikumsorganisationen verwerten, diese Arbeit als nach ihrer Art bewerten und in ihre Bahnen lenken, besteht bei den Kopfarbeitern selber immer noch die Fiktion, es handle sich bei dem ganzen Betrieb lediglich um die Auswertung ihrer Kopfarbeit, also um einen sekundären Vorgang, der auf ihre Arbeit keinen Einfluß hat, sondern ihr nur Einfluß verschafft." (Brecht 1967, 1004).

124 Medvedev 2011a, 148/2007d, 138: „непосредственно связано с материей жизни".

Mechanismen seiner Produktion – mit Bourdieu könnte man vom subjektiven Glauben an den *Sinn* eines gesellschaftlichen Spiels (hier der Kunst) sprechen, im Unterschied zu dessen Determiniertheit –, erscheine hypertroph ausgebildet. Das Werk, so Medvedev mit Brecht, verwandle sich nicht zur Ware, weil die Produzenten seinen Warencharakter bewusst annehmen würden, sondern umgekehrt, weil sie sich unabhängig von den Produktionsbedingungen wähnten. In gewisser Weise ist Medvedevs Kritik auch konform mit Žižeks Forderung nach einer Repolitisierung des Ökonomischen (vgl. oben). Medvedev geht es dabei um eine Kritik der für das gegenwärtige Russland typischen Produktionsbedingungen, in denen nicht nur die Gesetze der kapitalistischen Verwertung herrschen, sondern die Felder der kulturellen Produktion zudem einer besonders direkten Einflussnahme durch kremlnahe Institutionen und deren Interessen unterliegen. Er zählt eine ganze Reihe von Fällen auf, in denen sich Kulturschaffende in relativ unmittelbar vom Kreml finanzierte Strukturen verstrickt hätten, jedoch auf ihre Unabhängigkeit oder gar ihre kritische Gesinntheit pochten. Die Pose der politischen Unschuld ließe sich dabei kaum mehr von intendiertem Zynismus unterscheiden. Eine der Aktionen Medvedevs, eine Ein-Mann-Mahnwache im Frühjahr 2007, richtete sich gegen einen solchen, nach Medvedevs Meinung staatstreuen Künstler, Aleksandr Kaljagin. Dieser war einer der Unterzeichner eines Briefes sowjetischen Stils, in dem 50 Kulturschaffende das Urteil gegen Michail Chodorkovskij begrüßten. Kaljagin wurde wahrscheinlich für diesen Loyalitätsbeweis mit einem neuen Theaterhaus belohnt. Medvedev machte sich mit Flugblättern auf, den Theatermacher vor der Öffentlichkeit zu beschämen, als Kaljagins *Theater Et Cetera* gerade Brechts *Trommeln in der Nacht* spielte.[125] Die Aktion trat mit dem Slogan „Gospodin Kaljagin, Brecht Vam ne tëtja!" („Herr Kaljagin, Brecht ist nicht Ihre Tante!") an, und die Korruptionsanklage auf dem Flugblatt enthielt außerdem einen Auszug aus den Anmerkungen zur Oper Mahagonny: prägnante brechtsche Apparat-Kritik.[126]

Nach Medvedev erfüllte die „direkte Äußerung" gute Zwecke in der postsowjetischen Situation: in Reaktion einerseits auf den mit der Postmoderne assoziierten intellektuell überfeinerten, sektiererischen Diskurs des Undergrounds und andererseits auf die überkommene vulgäre sowjetische Ideologie.[127] Medvedev sieht die Situation 2006/07 jedoch als zumindest in einigen Zügen von der Postmoderne abgehoben. So richte sich etwa die postmoderne Absage an die großen Erzählungen und globale

125 Es wäre trotz der grundsätzlich ehrenwerten Absicht, die linke Galionsfigur des Theaters zu retten, freilich darauf zu verweisen, dass *Trommeln in der Nacht* noch zu Brechts expressionistischer Werkphase gehört.

126 Vgl. Medvedev 2012, 222–225.

127 Vgl. für Thesen zu den sozialen und ökonomischen Bedingungen der „novaja iskrennost" Rutten 2008.

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

Sinngebungen – eine Absage, die Medvedev an sich nicht befürwortet – mittlerweile nur noch gegen die marxistischen Erzählungen, während mit den Theorien des „Endes der Geschichte“ und des „Kampfes der Kulturen“ die Metaphysik von rechts sich dauerhaft im weltanschaulichen Diskurs eingenistet habe. Fukuyamas (mittlerweile schon wieder vergessene) hegelianische Geschichtserzählung mit der liberalen Demokratie als Happyend stelle dabei in der Tat den Endtypus des sich selbst beglaubigenden und universalisierenden narrativen, mythischen Wissens dar,[128] das Lyotard schon Ende der 1970er Jahre in der Krise sah. Und während die Postmoderne in ihrem Kult der Vielfalt (des Multikulturalismus, der Polyphonie usw.) zwar letztlich nicht über die Idee eines Interessensausgleichs auf einem globalen Markt hinausgekommen sei, habe das Verständnis des Autors als Epiphänomen der Sprache doch ein kritisches und befreiend schizophrenes Potenzial gehabt. Der nunmehr wiedergeborene authentische Autor werde umso leichter mit den Interessen des Markts versöhnt. Die „direkte Aussage“ habe somit ihre Sprengkraft verloren, ja sei reaktionär geworden.

Offensichtlich auf Kuz'mins *Nach dem Konzeptualismus* Bezug nehmend, identifiziert Medvedev insgesamt drei Varianten davon, und für jede Variante nennt er einen paradigmatischen Vertreter. Während er selbst links verortet sei und auf die *wahre* Realität der Ausbeutung in der bürgerlichen Gesellschaft verweise, gäbe es noch Dmitrij Sokolovs „rechtskonservative“ („pravokonservativnyj“) und Dmitrij Vodennikovs „mediale“ („medijnyj“) Position.[129] Bei Sokolov habe die Poetik ein gewisses Transzendenzversprechen, während für Vodennikov die Präsenz (Emotionalität, Glück) der Performanz die Wahrheit sei. Medvedevs Kritik, dass in dieser Zeit eines jeden Künstlers Orgasmus, wenngleich nur gespielt, gutgeheißen werde, bezieht sich höchstwahrscheinlich auf Vodennikovs bekannten Gedichtzyklus *Myžčiny tože mogut imitirovat' orgazm (Auch Männer können den Orgasmus vortäuschen)*. Wenn, wie bei Vodennikov, die oberflächlichste, durch weichgespülte digitale Musik und neue Medien unterstützte Emotionalität als aufrichtig gefeiert werden kann (Hauptsache, sie erzielt die gewünschte Wirkung im Gefühlshaushalt des Zuhörers), dann steht der Sinn der Kategorie Aufrichtigkeit überhaupt infrage.

Medvedev plädiert in seinem Essay *„… die Literatur wird durchforscht werden“* für eine Kritik des Verhältnisses von Biographie und künstlerischem Schaffensprozess. Den künstlerischen Schaffensakt beschreibt Medvedev als eine Art *black box*. Wie der künst-

128 Aus heutiger Sicht brauchte es nicht mehr als die schwere Finanzkrise von 2008, um fraglich erscheinen zu lassen, wie es mit dem Kapitalismus weitergehen wird, und um somit die Glaubwürdigkeit dieser Erzählung zu erschüttern.

129 Medvedev 2007a, 95.

https://doi.org/10.7788/9783412508364

lerische Akt mit einer Ethik oder rationalen Zielen verbunden sei, ließe sich nur schwer voraussagen, weil der Künstler in diesem

> […] nur spontan, nur indem [er] sich in eine Art blinde, besessene Gurke verwandelt, eine Form schaffen kann – eine *Form,* die den Menschen auf echte Weise mit seiner Biographie, seiner Erfahrung verbindet, mit diesen unerleuchteten, chaotischen, energiebesetzten Klumpen, in denen sich seine Geschichte mit der kollektiven verbinde.
>
> […] только стихийно, превратившись в своего рода слепой бешеный огурец, можно породить *форму* - форму, которая по-настоящему связывает человека с биографией, с опытом, с теми непросветлёнными, хаотическими, энергоёмкими его сгустками, в которых его история смыкается с коллективной.[130]

Dennoch soll der Künstler jenseits des Schaffensprozesses reflektieren, wie eine aufrichtige Bezugnahme auf die persönliche, biographische Erfahrung sich denn herstellen ließe. *Insofern* der Künstler seine künstlerischen Äußerungen nicht absolut getrennt von anderen Akten (politischer oder ethischer Art) ansieht, erweitert sich die Kritik der Literatur um die Kritik der gesellschaftlichen Strategie im literarischen Leben oder gar die der Lebensweise des gesellschaftlichen Akteurs.

Während es in den 1990er Jahren die Aufgabe des linken Aktionisten gewesen sei, seinen Körper mit den Medien zu verschalten, sei es nun Aufgabe des linken Künstlers, zu den „Aufwallungen der Unterdrückten, den Bewegungen der Elenden“[131] Verbindungen herzustellen – sowie zu den marginalisierten Künstlern, Philosophen und Kämpfern der Geschichte, die in einer postpolitischen Gegenwart nicht mehr gefragt seien. *„… die Literatur wird durchforscht werden“* ist deshalb keine 180-Grad-Wendung gegen die „aufrichtige Äußerung“, vielmehr eine dialektische Kritik des Begriffes. Der Affekt, die Emotionalität bleibt beim Versuch, etwas Persönliches auszudrücken, das dem eigenen Lebensgefühl entspricht, der Prüfstein der künstlerischen Produktion, die Reflexion aber muss hinzutreten, damit nicht lediglich eine selbstbezogene subkulturelle Tätigkeit entsteht, die auch schnell kommerziell oder ideologisch vereinnahmt werden kann.

130 Medvedev 2011a, 154, und Medvedev 2007d, 148.
131 Medvedev 2007d, 149: „с порывами угнетенных, с низовыми движениями“.

4.2.5 Exkurs: Randständige Reprise von Medvedevs „Neuer Aufrichtigkeit“: Vadim Lungul

Nach 2002 dringen in die Gedichte und Essays Medvedevs verschiedenste politische Themen ein, so etwa die Angst vor dem Terrorismus, das Verhältnis der Intelligencija zu den nostalgisch-stalinistischen Verlierern des gesellschaftlichen Transformationsprozesses sowie die Frage, ob Minderheiten-Identitäten in der Postmoderne noch über widerständiges Potenzial verfügten. Medvedev gelingt es oft, diese Fragen im Medium seiner subjektiven Erfahrungen zu reflektieren und interessante provokante Stimmen zu entwickeln.[132] In seiner Lyrik klingt, wie gezeigt wurde, die Entrüstung über die moralische Verdorbenheit der postsowjetischen Welt deutlich an. Medvedev hat jedoch zu keinem Zeitpunkt seine autobiographische Persönlichkeit wirklich vollständig literarisch in ein Bild des Autors überführt, das soziale Randständigkeit und den dazugehörigen Protest repräsentieren würde. In *„… die Literatur wird durchforscht werden“* wehrt sich Medvedev vielmehr deutlich gegen einen in der Öffentlichkeit grassierenden Biographismus, der jede Position aus biographischen Fakten ableiten möchte und dabei die vulgärmarxistische Kritik des Klassenstandpunkts an Grobschlächtigkeit übertrifft. Medvedev flicht in den Essay eine meisterhaft geschriebene, in ihrer Oralität bestechende Lebensbeichte ein, um diese dann abzubrechen und ihren Sinn in Frage zu stellen:

> *In erster Linie lebe ich von dem Geld, das meine Freundin verdient. Bis in die jüngste Zeit waren das 700 Dollar, jetzt, nach einem aufreibenden zweimonatigen Kampf, hat man ihr Gehalt auf 1100 Dollar erhöht. Von diesem Geld leben wir zu dritt, mit dem Kind. Neulich habe ich darüber nachgedacht, wo für mich die Grenze zwischen Erschwinglichkeit und Kostspieligkeit liegt, und habe verstanden: wenn man als Beispiel eine Pirogge nimmt, dann sind das etwa 20 Rubel. Das hängt natürlich nicht von der realen Summe ab, die ich beispielsweise an einem Tag ausgeben könnte, und es hängt nicht davon ab, wie viel Geld ich auf Tasche habe. Aber psychologisch bleibe ich mit dieser 20-Rubel-Pirogge als einer Grenze zwischen… Aaaah!* WAS FOLGT AUS DIESEN FAKTEN? HABEN SIE EINE BEDEUTUNG, DIESE MANCHMAL ERHEITERNDEN, MANCHMAL ENTGEISTERNDEN ODER ZU TRÄNEN RÜHRENDEN EINZELHEITEN? RECHTFERTIGEN ODER DISKREDITIEREN

132 Diese sind auch nicht ganz unproblematisch, so etwa, wenn das lyrische Ich in *Konec peremirija* (*Ende des Waffenstillstands*, 2005) das Erleben einer hoffnungslos befriedeten multikulturellen Berliner Gesellschaft so in Rage versetzt, dass es, alle Blockaden der *political correctness* durchbrechend, im Namen eines postidentitären Universalismus *alle Minderheiten* beleidigt – allerdings auch nicht ohne den Zweifel an einer solchen Strategie durchblicken zu lassen: „auf der anderen Seite sage ich das/ gleichsam im Namen einer gewissen Mehrheit,/ was auch komisch ist“ (Medvedev 2005a: „с другой стороны, я говорю это/ как бы от имени некоего большинства,/ что тоже странно“).

https://doi.org/10.7788/9783412508364

SIE MEINE POSITION? BESTÄTIGEN SIE DIE EINE ODER ANDERE MEINER FORDERUNGEN UND DISKREDITIEREN SIE DIE POSITIONEN ANDERER?

Живу в первую очередь на деньги, которые зарабатывает моя девушка. До последнего времени это были 700 долларов, сейчас, после изматывающей двухмесячной борьбы ей повысили зарплату до 1100. На эти деньги мы живём втроём, с ребёнком. Недавно я задумался о том, где на данный момент для меня проходит грань между доступностью и дороговизной, и понял, что, если взять в качестве примера пирожок, то это около 20-ти рублей. Это, конечно, не зависит от реальной суммы, которую я могу потратить, например, в день, и не зависит от того, сколько денег лежит в кармане. Но психологически я остаюсь с этим пирожком в 20 рублей в качестве грани между… А-А-А! ЧТО СЛЕДУЕТ ИЗ ЭТИХ ФАКТОВ? ИМЕЮТ ЛИ ЗНАЧЕНИЕ ЭТИ, ИНОГДА ЗАБАВНЫЕ, ИНОГДА ОШАРАШИВАЮЩИЕ ИЛИ СЛЕЗОТОЧИВЫЕ ПОДРОБНОСТИ? ОПРАВДЫВАЮТ ИЛИ ДИСКРЕДИТИРУЮТ ОНИ МОИ ПОЗИЦИИ? ПОДТВЕРЖДАЮТ ЛИ ОНИ ТЕ ИЛИ ИНЫЕ МОИ ПРЕТЕНЗИИ И ДИСКРЕДИТИРУЮТ ЛИ ОНИ ПОЗИЦИИ ДРУГИХ?[133]

Es gibt in Medvedevs Lyrik durchaus das Thema der materiellen Not oder das der *Enthaltsamkeit*, die Medevdev, der zitierten Aussage nach zu urteilen, sich und den Seinen auch aufzuerlegen scheint. Im Gedichtzyklus *Saša-monach uechal v Pariž (Saša, der Mönch, ist nach Paris gefahren)* findet sich Folgendes:

Zaec und ich sind mit dem Kind spazieren gegangen;
als wir aus dem Park kamen,
habe ich von Zaec 10 Rubel angenommen, um ein Eis zu kaufen,
und warnte, dass ich sie ihm, daheim angekommen,
nicht würde wiedergeben können.
aber es gab kein Eis.
und so habe ich diese 10 Rubel Zaec zurück gegeben.
…
und abends schlenderte ich mit Anisa durchs Zentrum,
während das Kind bei meinen Eltern war.
und auf dem Rückweg stellte sich heraus, dass auf der Karte nicht zwei,
worauf wir gezählt hatten, sondern eine Fahrt übrig war,
und wir hatten nichts, um nach Haus zu fahren.
wir waren sehr in Eile, weil Anisa um zehn Uhr das Kind

133 Medvedev 2011a, 152, und Medvedev 2007d, 147.

stillen musste.
in diesem Moment habe ich verstanden, was ich bedauerte,
als ich Zaec diese zehn Rubel zurückgab.
ich dachte:
„ja, diese zehn Rubel
wären uns jetzt als ein echter Reichtum erschienen“
wir mussten zu einem Bekannten rennen, der unweit dieser Metro-Station wohnt
um sie von ihm zu leihen.
als wir aus ihrem Haus gingen, fiel uns ein, dass wir auch bei unserem letzten Besuch
uns 14 Rubel für die Metro geliehen hatten.
dieses Gedicht ist nicht über Armut
was weiß ich schon von Armut?
dieses Gedicht ist über Reichtum.
ich weiß alles über Reichtum.

мы с Зайцем гуляли с ребёнком;
когда мы вышли из парка,
я взял у Зайцева 10 рублей, чтоб купить мороженое,
предупредив, что, когда мы придём домой,
я не смогу ему их отдать.
а мороженого не оказалось.
и я отдал Зайцу эти десять рублей
…
а вечером мы с Анисой поехали гулять в центр,
оставив ребёнка с родителями.
и на обратном пути оказалось, что на карте осталось
не две поездки, как мы рассчитывали, а одна,
и домой ехать не на что.
мы очень спешили потому что Аниса должна была в десять часов
кормить ребёнка.
вот в этот момент я понял, о чём жалел,
отдавая Зайцеву эти десять рублей.
я подумал:
"да, эти десять рублей
показались бы нам сейчас настоящим богатством"
пришлось бежать к знакомым, живущим неподалёку от того метро
и брать у них
выходя от них, мы вспомнили, что в последнее наше посещение

https://doi.org/10.7788/9783412508364

у них тоже было взято 14 рублей на метро.
это стихотворение не про бедность
что я могу знать про бедность?
стихотворение про богатство.
я знаю всё про богатство.[134]

Solch rührender Verse ungeachtet, hat Medvedev, der Moskauer Intelligenzija zugehörig, – das kann man wohl ruhigen Gewissens sagen – keine randständige Position in der russischen Gesellschaft inne. Die Politisierung biographischer Alltagserfahrung in der postsowjetischen Gesellschaft, die Schaffung einer sozial marginalen *persona* findet indes auch in der Lyrik von Vadim Lungul statt: eine Reprise von Medvedevs hauptstädtischer Stimme vom Rande der untergegangenen Sowjetunion. Der russischsprachige Vadim Lungul aus Kišinev/Chişinău ist zudem Mitglied einer kommunistischen Bewegung, Narodnoe soprotivlenie (Volkswiderstand), die in ihrer Ideologie, für die Provinz typisch, noch manchmal dem sowjetischen Kommunismus anhängt und so nicht immer ganz auf die Gegenliebe der hauptstädtischen und Petersburger Neuen Linken stößt.[135] In der Lyrik Lunguls, bei der es sich ebenfalls um eine versifizierte, rhythmisierte, wenn auch noch lakonischere Form von Prosa handelt, werden die Themen des persönlichen materiellen Mangels, des unmoralischen, opportunistischen Verhaltens der Menschen im Arbeitsleben und der Korrumpiertheit der postsowjetischen Gesellschaft weiterentwickelt. Lungul ist einer der Dichter, die Medvedevs Verlag 2010 zusammen mit der Petersburger Zeitschrift *translit* in der Serie „kraft“ herausgegeben hat, einer Serie von

134 Medvedev 2004a.
135 Tarasov (1997, 66) nennt diesen Teil der Linksradikalen „Proletaristen“ und sagt voraus, es werde sie so lange geben, wie es noch Industriestandorte in der Provinz gibt, in denen sowjetische Verhältnisse sich teilweise konservieren.

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

(bisher) zwölf Gedichtbänden[136], die auf Kraftpapier[137] in einem kleinen Format für die Manteltasche gedruckt und in dessen manuelle Herstellung die Autoren eingespannt wurden. Lungul, studierter theoretischer Physiker und von Beruf Programmierer, sollte übrigens nicht mit einem Proletarier verwechselt werden. Insgesamt ist Medvedevs Verlagsprojekt deutlich Ausdruck des Selbstbewusstseins einer neuen Mittelschicht in Russland,[138] dabei aber eine der wenigen dieser Positionen, die selbstreflexiv ist und

---

136 2010: Vadim Lungul: *Naemnym rabotnikam (Den Tagelöhnern gewidmet)*; Roman Os'minkin: *Tovarišč-vešč'* (Kamerad-Ding); Anton Očirov: *Palestina (Poėma) (Palästina – Poem)*; Keti Čuchrov: *Prosto ljudi (Einfach Menschen)*. 2011: Nikita Safonov: *Uzly (Knoten)*; Pavel Arsen'ev: *Bezcvetnye zelenye idei jarostno spjat (Farblose grüne Ideen schlafen in Wut)*; Valerij Nugatov: *Mejnstrim (Mainstream)*; Kirill Medvedev: *Žit' dolgo, umeret' molodym (Lebe lange, stirb jung)*. 2012: Roman Os'minkin: *Tovarišč-Slovo (Kamerad-Wort)*. 2013: Ėduard Lukojanov: *Chočetsja kakogo-to kul'turnogo terrorizma i želatel'no prjamo sejčas (Man hätte gern so eine Art Kulturterrorismus und wenn möglich gleich)*; Evgenija Suslova: *Svod masštaba (Die Krümmung des Maßstabs)*; 2015: Nikita Sungatov: *Debjutnaja kniga molodogo poėta (Debüt eines jungen Dichters)*; Sergej Zav'jalov: *Sovetskie kantaty (Sowjetische Kantaten)*. Noch in Vorbereitung sind zwei Lyrikbände, die gemeinsam herausgegeben, den Ukraine-Krieg reflektieren sollen: Sergej Žadan: *Ognestrel'nye i noževye (Feuer- und Stichwaffen)*; Igor' Bobyrev: *Vse znajut, čto vo vremja vojny v moju kvartiru popal snarjad (Jeder weiß, dass während des Krieges eine Granate in meiner Wohnung landete)*; Anatolij Kaplans *Gde jedem (Wohin wir gehen)* sollte das dritte in dieser Gruppe sein, wurde vom Autor jedoch zurückgezogen. Für das Programm und Ausschnitte aus Rezensionen vgl. http://www.trans-lit.info/category/knigi/kraft, letzter Zugriff: 05.03.2017.

137 Kraftpapier ist – wie Elena Mohr für mich dankenswerterweise klarifizierte – eine Papiersorte, die zumeist günstig ist, sich durch hohe Festigkeit auszeichnet und aufgrund des braunen Farbtons einen naturbelassenen Eindruck bewirkt.

138 Alle *kraft*-Autoren mit Ausnahme Čuchrovs (eigentl. Čuchrukidze, geb. 1970 in Georgien) und Zav'jalovs (1958) sind zwischen 1975 (Medvedev) und 1992 (Sungatov) geboren, *alle* haben einen Hochschulabschluss, mit Ausnahme von Očirov, der die renommierte Moskauer künstlerische Fachhochschule MACHU abgeschlossen hat und als Designer arbeitet, sowie Sungatov, der noch am Gor'kij-Literaturinstitut studiert. Čuchrov ist eine renommierte promovierte Kulturtheoretikerin, Arsen'ev und Suslova verfolgen akademische Laufbahnen in der Philologie. Lukojanov ist wie Medvedev Absolvent des Gor'kij-Literaturinstituts in Moskau. Lediglich vier der Autoren sind in Moskau und Leningrad geboren. Safonov (geb. in Omsk) studierte jedoch in Sankt Petersburg an der Bergbau-Universität und Lukojanov, aus dem südwestrussischen Belgoroder Gebiet stammend, kam zum Studium nach Moskau. Insbesondere aber die Aufnahme Suslovas (Nižnij Novgorod) spiegelt doch das Entstehen einer Mittelschicht in einigen urbanen Zentren in den Regionen Russlands wieder. Sergej Zav'jalov ist ein etablierter Dichter, der in den 1990er Jahren mit zu dieser Zeit postmodernen Dichtern, Aleksandr Skidan, Dmitrij Golynko, Arkadij Dragomoščenko, Vasilij Kondrat'ev, gewirkt hatte und mittlerweile im Ausland, in Winterthur (Schweiz) lebt. Selbst wenn er sein 2015 mit dem Andrej-Belyj-Preis ausgezeichnetes Buch *Sovetskie kantaty* nur widerwillig im „Hipster-Verlag" (vgl. Schmid 2015) veröffentlicht haben sollte, spiegelt dies doch die gewachsene Legitimität des jungen Projekts unter älteren Kollegen wieder, woran nicht zuletzt Aleksandr Skidans Fürsprache großen Anteil haben dürfte. Igor' Bobyrev (1985) und der etablierte Schriftsteller Sergej Žadan (1974) sind aus der Ostukraine.

Solidarität mit den im Prozess der Entstehung einer Mittelschicht abgehängten Teilen der Bevölkerung einfordert. Lunguls Stimme erscheint dabei besonders interessant, weil sie von einer tektonischen Bruchlinie in der postsowjetischen geopolitischen Situation her ertönt.

Lunguls Gedichtband in der Serie „kraft“ heißt *Naemnym rabotnikam (Den Tagelöhnern gewidmet)*. Der Tagelöhner ist der rechtlose Arbeitnehmer in den prekären postsowjetischen Beschäftigungsverhältnissen. Häufig berichtet Lungul aus dem Arbeitsleben oder von frustrierenden Erfahrungen des Prekariats mit korrupten Polizeibeamten.[139] In *Odessa vremën pozdnego kapitalizma (Odessa in Zeiten des Spätkapitalismus)* gelingt Lungul eine atmosphärisch dichte und allegorisch verdichtete Stadtbeschreibung. Odessa wird mit einer Prostituierten verglichen, die bessere Zeiten gesehen hat und sich betrogen sieht von den Wohlstandsversprechen der Perestroika. Sehnsüchtig schaut Odessa aufs Meer in Erwartung zahlungskräftigerer Kundschaft, während sich durch ihre engen Gassen das verarmte, ihr aus sowjetischen Zeiten zugefallene Volk drängt.

[…] ob sich nicht noch jemand am Horizont fände,
dem sie heute 3000 Orangen schenken könnte?
„Ach wo steckst Du, Lenja,
Lenja Golubkov!
Verschwunden bist Du, hast Odessa betrogen!“
Erneut macht sie ein hochnäsig-verächtliches Gesicht
und einer Zarin gleich
legt sie sich auf den Melonen schlafen.

[…] нет ли кого еще на горизонте,
кому бы она могла подарить 3 000 апельсинов сегодня?
«Эх, где ж ты, Леня,
Леня Голубков![140]

139 Etwa im Gedicht „Kar’era Lenočki“ (Lenočkas Karriere; Lungul 2010, 5 f.). Der Chef des lyrischen Ichs befördert eine Mitarbeiterin zur Abteilungsleiterin, weil diese auf Dienstreisen mit ihm schläft; das Ich traut sich trotz seiner moralischen Verachtung für den Chef nicht, nichts von seinem ohnehin geringen Lohn beizusteuern, als für ein Geschenk für den neugeborenen ehelichen Sohn des Chefs gesammelt wird.

140 Lenja Golubkov war in der ersten Hälfte eine populäre Figur aus den Werbespots der Aktionärsgesellschaft MMM. In seiner Physiognomie dem sowjetischen Komödienstar Jurij Nikulin sehr ähnlich, personifizierte Golubkov den einfachen russischen Sowjetbürger, den *mužik,* der sich unter dem Eindruck der Preiserhöhungen den neuen Verhältnissen anpasst, indem er Anteile der Aktiengesellschaft kauft, um vom Gewinn seiner Frau Mantel, Stiefel etc. zu kaufen oder gar mit seinem weniger findigen Bruder zum World Cup nach San Francisco zu fliegen. Als 1994 diese größte Fi-

https://doi.org/10.7788/9783412508364

Ушел, обманул ты Одессу!»
Она снова сделает высокомерно-презрительное лицо
и по-царски
уляжется спать на арбузах.[141]

In seinem Gedicht *Vozvraščenie v Kišinev (Rückkehr nach Kišinev)* prangert das lyrische Ich die korrupte Elite seines Landes an, die ohne Rücksicht auf die einfache Bevölkerung Geschäfte mit der Europäischen Union macht.

Und in einer bekannten Druckerei Kišinevs,
und im nicht weniger bekannten Fernsehkanal Kišinevs EUTV
sitzt ein und dieselbe Person.
Mit Poesie hat es nichts zu schaffen,
das solide europäische Aushängeschild Jurik Roška.
Er sitzt dort und schweigt,
ist ein wichtiger Würdenträger und die rechte Hand des Regimes,
Berater in Sicherheitsfragen – nichts zu tun hat das
mit Poesie, ein ganz unpoetischer Posten ist das.

Haha, hoho – rufe ich ihm entgegen –
lange sitzt Du dort nicht
[…]
Und im Business-Elite-Zentrum Kišinevs, SKYTOWER,
in der Privatbank Fincombanke und in der Pizzeria „Andy's Pizza",
und dazu in der Apotheken-Kette „Orient" fährt der äußerst ehrliche
und quasi einzige Businessman, Tausendsassa Oleg Voronin -
zusätzlich, freilich, mustergültiger Sohn
seines Vaters, ja, Sohn seines Vaters,
(übrigens, Gerüchten zufolge, ein Kumpel von eben jenem Herrn Bass),
fort, Kontakte herzustellen mit

nanzblase in der russischen Geschichte platzte, wurden Schätzungen zufolge zehn bis fünfzehn Millionen Anleger geschädigt. Die Verhaftung des Gründers Sergej Mavrodij löste paradoxerweise im Juli 1994 Demonstrationen für seine Freilassung aus, weil die geprellten Anleger, verzweifelt an die Gewinnversprechen glaubend, in der Politik den Schuldigen sahen. Mavrodij wurde vorzeitig entlassen, als er aus dem Gefängnis ins Parlament gewählt wurde. Die Anleger zahlte er freilich nie aus. Nach eigenen Angaben hatte der frischgebackene Parlamentarier jegliches Interesse am Business verloren (vgl. Kagarlickij 1995, 109-113).

141 Lungul 2010, 24.

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

der Europäischen Union in der Vertretung von, beispielsweise der deutschen Firma
„SÜDZUCKER“ – einem Produzenten von, und von was glaubt ihr? –
natürlich: Zucker!
hilft seinem Vater gemeinsam ein europäisches Moldawien aufzubauen,
und in diesem nicht den Kapitalismus, was ist denn das für ein marxistisches Wort! –
sondern einen Sozialen Staat! – aber auch dies wiederum nicht
in eigener Regie, oh nein, denkt das nicht, sondern natürlich: gemeinsam!
gemeinsam mit dem IWF, unter Aufsicht der WHO
und in fruchtbarer Zusammenarbeit mit dem Europäischen Parlament.

Haha, hoho – schreie ich ihnen entgegen –
aber, vielleicht, habe ich dazu keine Lust!

А в одной известной кишиневской типографии,
и в не менее известной кишиневской телекомпании EUTV
в одном и том же лице
совсем уже не поэт, а уже
солидный европерл Юрик Рошка,
сидит и молчит, он
важный сановник и правая рука режима,
советник по безопасности – ничего общего
с поэзией, совсем апоэтический у него пост.

Ха-ха, хо-хо – кричу я ему –
долго сидеть не удастся
[…]
А в кишиневском бизнес-элит центре SKYTOWER,
в частном банке Fincombanke и в пиццерии "Andy's Pizza",
и еще в сети аптек "ORIENT" самый честный
и чуть ли не единственный в Молдове
бизнесмен на все руки Олег Воронин –
плюс, конечно, примерный сын
своего отца, да, сын своего отца,
(кстати, по слухам, приятель этого самого Басса),
продолжает налаживать контакты с
Европейским Союзом в лице, к примеру, немецкой фирмы
"SUDZUCKER" – производителя, а как вы думаете чего? –
конечно, сахара!

помогает отцу строить вместе Европейскую Молдову,
а в ней, о не капитализм, что за марксистское слово! –
а социальное Государство! – но опять же не
самостоятельно, о нет, не подумайте, конечно, – вместе!
вместе с МВФ, под надзором ВТО
и при плодотворном сотрудничестве с Европарламентом.

Ха-ха, хо-хо – кричу я им –
а, может быть, я не хочу![142]

Das poetische Verfahren im Gedicht ist so einfach wie wirkungsvoll. Das lyrische Ich, der Dichter, positioniert sich der russischen Tradition gemäß als *truth teller,*[143] während seine Gegenspieler, die Privatisierer – die er dank seiner dichterischen Eingebung beim Verrichten ihrer Machenschaften beobachten und ans Licht der Öffentlichkeit holen kann –, „ganz unpoetische Posten" haben. Dieses parrhesiastische *truth telling* erscheint einfacher als die selbstreflexive Poetik Medvedevs, aus der vielleicht ein gewisser Zug „dekadenter" Verzweiflung nie ganz gewichen ist, die aber auch über heftigere Tonlagen verfügt.

4.2.6 Apokalyptische Narration und parrhesiastischer Zorn in *3%* (Gedichtinterpretation)

Das Langgedicht *3%* hat eine gewisse Sonderstellung im Werk Medvedevs. Es ist weniger der Alltagswelt und -sprache verpflichtet und wirkt im Vergleich zu anderen Gedichten viel verschlüsselter. Es nimmt den größten Teil des gleichnamigen Gedichtbands ein, den Medvedev 2007 als ersten eigenen in dem von ihm gegründeten Verlag (Freier Marxistischer Verlag) veröffentlichte. Das Gedicht ist in drei Teile gegliedert und widmet sich der Reflexion, schließlich der zornigen Anklage der Macht.

Der erste Teil, „znaet li mama?" („Weiß es die Mutter?"), handelt von einem schwulen Regisseur und dessen schwierigem Verhältnis zu seiner Mutter. Der Regisseur, der sich heimlich sadomasochistischer Praktiken erfreut, während seine Mutter ihn im Schachklub wähnt, wird vom lyrischen Ich ermuntert, sich seiner Mutter zu öffnen, „denn MAMA ist die ganze Welt, […] die ganze Welt, die dich liebt"[144]. Die „Hauptquelle

142 Ebd., 26 f.
143 Siehe Kap. 1.1.
144 Medvedev 2007h, [9]: „потому что МАМА это весь мир,/ весь мир, который любит тебя".

https://doi.org/10.7788/9783412508364

der Poesie in der heutigen Zeit“[145] sei der schmerzhafte Konflikt mit den überkommenen familiären, nationalen und religiösen Wertvorstellungen, die, trotz des Einzugs von Toleranz in die Gesellschaft, beharrten und die in ihrer Agonie und Todesstarre die Menschen weiter im Griff behielten. Medvedev geht in der Thematisierung dieser Identitätsproblematik über den liberalen Diskurs hinaus, in dem die Individuen einander vernünftigerweise Rechte einräumen, und lässt auch nicht das Duo der Vater/das Gesetz – im Sinne struktureller Psychoanalyse – als letzte Instanz gelten. Den eigentlichen Konfliktpunkt sieht Medvedev wohl darin, dass man sich in seinem Tun von der Welt geliebt wissen will bzw. wollen sollte und sich selbst durch die Welt hindurch lieben möchte. Medvedev impliziert in seinen Versen (vor allen an MAMA, s.o.) ein Ideal von Politik – oder zumindest Öffentlichkeit –, wie es sich ähnlich auch bei Hannah Arendt findet: Die Darstellung der Person und des Tuns ist auf einen idealen Gemeinsinn *(sensus communis)* gerichtet. Das Politische entspringt der „Liebe zur Welt“. Vor der Sichtbarmachung und Rechtfertigung eines „Lebensgefühls“, das Arendt im Zuge ihrer Interpretation von Kants *Kritik der Urteilskraft* im Rahmen ihrer politischen Philosophie nennt und einem jeden als „Bewusstsein des Standortes in der Welt“[146] zubilligt, mag das minoritäre Subjekt aber zurückschrecken: nicht nur weil es mit der strikten Ablehnung seines Lebensstils durch andere rechnen muss, sondern auch weil – wie im Falle des homosexuellen Regisseurs, den Medvedev beschreibt, offensichtlich an Pasolini denkend – der Konflikt zwischen dem minoritären Subjekt und der von ihm geliebten Welt, die ihn als *Mutter* zurücklieben soll, in ihm selbst und mit sich selbst ausgetragen wird. Insgesamt geht es hier wieder um das Wahrsprechen – darum, Verantwortung zu ergreifen und für einen Lebensstil zu werben, ihn zu universalisieren, seine politische Bedeutung herauszustreichen. Zudem stellt sich hier ein Problem der Sprachfindung, in der den Herrschaftsverhältnissen anzulastende typisch bittere Paradoxa lauern. Das lyrische Ich zitiert Jimi Hendrix, der gesagt habe, dass wir niemals wissen würden, wie die Musik der Sklaven klang. Im Extremfall ist der Schmerz also stumm, aber einmal erkannt und anerkannt, kann er, nun eher Leid, als Kapital beerbt werden. Dabei ist das kleinere Problem, dass das individuelle Leid kollektiv an eine Gruppenidentität vererbt wird; das größere Problem ist, dass von diesem Kapital oft in sehr selektiver Weise profitiert wird und das minoritäre Kollektiv in seiner Identität gerade im Moment seiner Anerkennung durch die kapitalistischen Herrschaftsverhältnisse neu stratifiziert wird. Das lyrische Ich verdichtet diese Paradoxa in dem dunklen Bild eines „Ortes“ („mesto“), den zu erreichen wir streben würden, eines Orts,

---

145 Ebd.: „главный источник поэзии в современном мире“.

146 Arendt 2002, 573.

den ein Dutzend schöne, talentierte, berühmte Neger
bewachen, wo sich über dem Plantagenfeld
hunderttausende gleicher schwarzer Rücken beugen

где десятки красивых талантливых знаменитых негров
охраняют то место, где сгибаются над плантацией
сотни тысяч одинаковых черных спин[147]

Der Hintergrund für dieses dunkle Bild ist wahrscheinlich der historische Prozess der schwarzen Emanzipation in der Musik. Die Grundlage der Gospelmusik, der Musik der afroamerikanischen Sklaven, waren die Choräle und Hymnen ihrer weißen Herren. Die biblischen Geschichten von der Rettung des Volkes Israel und die christliche Offenbarungsgeschichte werden zum ambivalenten Ausdruck eines Herrschaftsverhältnisses. Indem die Musik der Sklaven sich universalisiert und die US-amerikanische populäre Musik mitfundiert, wandelt sie sich zu einem machtvollen Ausdruck afroamerikanischer Identität und ihrer Emanzipation. Mit dem lyrischen Ich übereinstimmend, sollte man allerdings betonen, dass sie zu diesem Zeitpunkt schon längst aufgehört hatte, die Musik der Sklaven zu sein; mehr noch: Eine Musik der Sklaven hatte es nie gegeben, denn diese hatten keine eigene; sie hatten überhaupt kein Eigenes. Vielleicht kann man in diesen Anklagen der Geschichte den oben beschriebenen „übererregbaren" Charakter der lyrischen Stimme von *Vsë plocho* erneut heraushören: Sie scheint uns zu sagen, dass noch kein Verdammter jemals erlöst wurde.

Der dritte Teil des Gedichts treibt die Ambivalenz der künstlerischen Äußerung dann – sowohl als Thema als auch als Mittel des Gedichts – ins Extreme. Die Kunst erscheint sowohl als Abglanz der Herrschaft als auch als Kunde von deren Ende. Der Abschnitt beginnt mit einer Beschreibung des Geruchs eines Gewächses, des „bagul'nik". Diese recht giftige Heilpflanze, zu Deutsch „Sumpfporst", hat eine berauschende, schweißtreibende Wirkung – wie in gewisser Weise der im Text folgende lange Monolog des lyrischen Ichs. Der ätherische, ölige Geruch des Sumpfporsts erinnert das lyrische Ich einerseits an Maschinenöl, andererseits an die Ölmalerei von Michail Švarcman. Auf den Namen Švarcmans folgt der Klammereinschub „(videli?)" – „(haben Sie die gesehen?)" –, was Švarcmans Bilder einführt als seien sie gerade Stadtgespräch, aber auch auf die von Švarcman selbst gern verwendete Vokabel „videnie" („Vision", „Erscheinung") verweisen mag. Michail Matveevič Švarcman (1926–1996) ist eine mythische Gestalt der Moskauer Kunst. Er entwickelte die Konzeption der Hieratur (russisch: „ieratur"): Ölmalerei, die in ihrer ersten Phase maskenartige Gesichter zeigte, später dann komplexe

147 Medvedev 2007h, [12f.].

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

architektonische Konstruktionen. Die Hieraturen beruhten seiner Auffassung nach auf einem göttlich eingegebenen Zeichenstrom („znakopotok"), wobei er sich jedoch nicht als Ikonenmaler verstanden wissen wollte, weil die Ikone benennbar sein muss, während die Hieratur verbal nicht zu bezeichnen sei.[148] Švarcman zeichnete eine besonders charismatische, apophatische Inszenierung als Künstler aus. Er distanzierte sich sowohl von der Avantgarde[149] als auch von allen zeitgleich wirkenden Künstlern; zudem sah er die ironischen Konzeptualisten wie auch die Nachahmer seines mystischen Wegs als gleichermaßen seelenlos an. Das lyrische Ich in Medvedevs Gedicht ist begeistert von den Konstruktionen des Malers, die einerseits unveränderlich seien, andererseits sich mit dem Bewusstsein, dem Intellekt und der Biologie des Menschen zu verändern scheinen.

Solcherart assoziierend, schließt das lyrische Ich eine metaphysische Spekulation darüber an, ob die 3% des menschlichen Genoms, die als kodierend angesehen werden, die „Grundrisse des Schicksals"[150] oder die „(Un)möglichkeit einer gerechten Gesellschaft"[151] enthielten. Das Ideal der gerechten Gesellschaft wird dann in einer Vorstellung überboten, in der nicht nur alle Menschen, sondern auch alle Dinge in gleichwertiger Beziehung zueinander stehen. Die Künstler würden mittels ihrer Metaphern und anderer künstlerischer Verfahren zeigen, dass dem so ist, dass „die Dinge tatsächlich *enger* miteinander verbunden sind als es scheint"[152] – nicht, dass dem so sein könnte.[153] Dagegen aber trete die Macht auf den Plan – als Ergebnis der Angst vor einem derartigen Egalitarismus. Das Motiv der „3%" wird neu semantisiert. „3%" ist nun eine „Abgabe für die Schwäche", aber auch die Gegenleistung von Seiten der Macht:

> so nannten sie einen Politiker, einen ehemaligen Premierminister:
> „Mischa 3%",
> weil sie ihm angeblich alle 3% von ihren Einnahmen geben mußten,
> so verhalten sich alle Künstler, Popen und Politiker,
> wenn sie 3% nehmen – die Abgabe für die Schwäche –
> von den Unglücklichen, die auf ein „Wunder" harren,
> und die man weiter für dumm verkauft –

148 Švarcman 2005, 38 und 54.
149 Vgl. ebd., 38 f.
150 Medvedev 2011g, 139/ 2007h, [14]: „чертежи судьбы".
151 Ebd.: „(не)возможность справедливого общества".
152 Ebd.: „действительно связаны друг с другом больше чем кажется".
153 Diese Textstelle erinnert an die futuristische Poetik, in der „jedes Textelement […] jederzeit mit einem jeden anderen assoziierbar sein [muß] […] wodurch an die Stelle der Linearität des historischen […] die Überlagerungen einer kosmischen Anagrammatik" (Hansen-Löve 1996, 223) treten.

[…]
3% –
und das nennt sich dann „Wunder“,
etwas, das dir angeblich mehr gibt, als du bist –

так прозвали одного политика, бывшего премьер-министра –
"Миша 3%",
потому что ему якобы должны были все отдавать 3% со своих сделок,
так ведут себя все художники, попы, политики,
когда берут три процента - налог за слабость –
с несчастных, жаждущих "чуда",
которых продолжают дурить –
[…]
три процента –
это называется "чудо",
которое якобы дает тебе больше, чем ты есть –[154]

Die „3%“ werden nun zu einer Metapher dessen, was man mit der Gesellschaftstheorie Pierre Bourdieus als „symbolisches Kapital“ bezeichnen könnte. Für diesen zentralen Begriff seiner Theorie hat Bourdieu auch oft den – umfassender als bei Max Weber verstandenen – Begriff „Charisma“ verwendet. Das Charisma – die Faszination durch die Kunst des Genies und die Autorität des klugen Staatsmannes – ist „lediglich das Produkt unzähliger Kreditübertragungen […], mit denen die Subjekte dem Objekt Kräfte zuschreiben, denen sie sich dann unterwerfen“[155]. Das Charisma ist Ausdruck der in der präsentischen Zeiterfahrung immer bereits vergessenen Wirkungen der gesellschaftlichen Akkumulationsprozesse. Diese haben sich im Habitus, der zweiten Natur der Akteure sowie den Institutionen als Handlungsrahmen sedimentiert. Im Gedicht wird das Charisma mit dem semantisch verwandten Terminus „Wunder“ *(čudo)* designiert. Die radikale Kritik des lyrischen Ichs an diesem Wunder wird auf eine Reihe gesellschaftlicher Felder – Politik, Religion und Kunst – bezogen, wobei die Kritik der Kunst den größten Raum einnimmt. In einer Art und Weise, die typisch ist für Medvedevs Poetik des Hörensagens, wird diese Kritik weitergesponnen:

ich habe ein Mädchen gefragt:
„was braucht die Kunst?“,

154 Medvedev 2011g, 140, und Medvedev 2007h, (15).
155 Bourdieu 1987, 257.

und sie hat gesagt:
„ich könnte jetzt sagen, dass die Kunst das sucht,
was größer ist als du,
aber irgendwie geht ein schlechter Geruch von dieser
Bestimmung aus“
ich stimmte zu – ja, das riecht tatsächlich schlecht
und man weiß nicht warum,
warum von allem, was „größer“ ist als du,
so ein schlechter Geruch ausgeht: […]
die Kunst ist eine Strohpuppe, ein irgendwie zusammengeflicktes,
aber deswegen nicht weniger
wundersames Tierchen –
und hinter jeder Familie
verbirgt sich eine Geschichte des Verrats,
der hündischen Angepaßtheit
und des beleidigenden Schweigens,
und da ist nichts zu machen
(das heißt, daß man
damit nicht leben kann)

я спросил у одной девушки:
"что нужно искусству?",
она сказала:
"я могла бы сказать, что искусство ищет то, что больше тебя,
но почему-то очень дурно пахнет от этого определения"
я согласился, да - действительно, очень дурно пахнет,
и непонятно, почему,
почему от всего, что "больше" тебя
так пахнет: […]
искусства - чучело, кое-как состряпанный,
но от этого не менее
удивительный зверёк;
и за каждой семьёй –
история предательств,
гнусного приспособленчества
и оскорбительных умолчаний,

и со всем этим ничего не поделать
(в том смысле, что нельзя
с этим жить)[156]

Die Verzweiflung angesichts der Wirkungsweise der Macht – das Gefühl des Damit-kann-man-nicht-leben –, die das lyrische Ich ausdrückt, führt nach seiner Aussage zum brennenden Wunsch „[…] dass alles transparent und hell würde“[157] – derart klar, geradezu „schmerzhaft klar“[158] wie „die alte Anekdote/ über die fünf Juden“[159]. In der Folge entspinnt sich die Geschichte von den fünf jüdischen *großen* Männern: Moses, Jesus Christus, Karl Marx, Freud … Das lyrische Ich erzählt die historischen Großtaten der ersten vier der fünf Helden in verschrobener Lexik. Es handelt sich hierbei vielleicht um eine weitere Variante der Poetik des Hörensagens, um die Wiedergabe populärer geschichtlicher Erzählungen von den großen Männern. Im Hintergrund steht dabei allerdings ein sehr reflektierter Text Isaac Deutschers, den Medvedev für die Webseite der sozialistischen Bewegung „Vperëd“ („Vorwärts“) übersetzt und kommentiert hat. Medvedev geht es wieder um die revolutionäre Kraft einer unterdrückten Minderheit und die Gefahr ihrer Neutralisierung.

In *Der nichtjüdische Jude* von 1958 schreibt Deutscher, der jüdische Marxist, über Spinoza, Heine, Marx, Rosa Luxemburg, Trotzki und Freud und arbeitet als Grundlage für die Genialität ihres Denkens die dialektische Natur der jüdischen Kultur heraus: „[A]n den Randzonen oder in den Ritzen und Falten ihrer jeweiligen Nation“[160] gelegen, habe sie ihren Abkömmlingen ermöglicht, die Beschränkungen ihres ethnisch kulturellen Hintergrunds zurückzulassen und sich zu universalistischem Denken aufzuschwingen. Beim Vergleich der aufgezählten großen jüdischen Männer (ohne Rosa Luxemburg) fällt auf, dass das lyrische Ich bei Medvedev die religiösen Gründerfiguren Moses und Jesus Christus einbezieht, die in der Reihe säkularer Denker Deutschers fehlen. Dies hängt wahrscheinlich zusammen mit dem philosophischen Einfluss Alain Badious auf Medvedev zur Zeit der Entstehung des Gedichts. Badiou hat in seinem Buch *Paulus: Die Begründung des Universalismus* den Religionsstifter Paulus, der den jüdischen Propheten Jesus überhaupt erst in den universellen Propheten aller Menschen transformierte, als Urbild des politischen Kämpfers oder *militant* gewürdigt.[161] Ein philosophischer Vergleich des jüdischen Marxisten Deutscher und des französischen Philosophen Ba-

156 Medvedev 2011g, 140/141, und Medvedev 2007h, (15–16).
157 Medvedev 2011g, 141/2007f, [17]: „[…]чтобы всё стало прозрачно и светло“.
158 Ebd.,: „до боли ясно“.
159 Ebd.: „смешная старая хохма/ про пятерых евреев“.
160 Deutscher 1988, 60.
161 Vgl. Cohn 2001, 200–202. – Vgl. Badiou 2002, 8 f.

diou würde wohl einige Inkompabilitäten aufzeigen, weil Deutscher den Universalismus – auch im Modus eines autobiographischen Bekenntnisses – dialektisch als nicht jüdisch bezeichnet, während Badiou, dem religiösen Diskurs gehorchend, die keine Grenzen kennende Gnade Gottes (wiederum *charisma*) zur Voraussetzung des Bekenntnisses zum universellen Wahrheitsereignis macht.[162] Dieses offenbart sich für Badiou allen, insofern es auf der Teilung des Subjekts, dem Bruch mit dessen Identität beruhe. Auf diese Weise durchkreuze der Universalismus alle partikularen Identitäten.[163] Das Erscheinen der christlichen Subjektivität ist für Badiou voraussetzungslos und stellt eine Zurückweisung sowohl der griechischen Tradition des *logos* als auch der jüdischen Tradition des Gesetzes des Vatergotts dar, welchem das auserwählte Volk untersteht.[164]

In der Erzählung des lyrischen Ichs wird die religiöse Dimension greifbarer noch als bei Badiou durch Einführung eines apokalyptischen Sujets, was in der russischen Literatur eine lange und große Tradition darstellt. In „Diskursapokalypsen: Endtexte und Textenden" betrachtet Hansen-Löve anhand (nicht nur) der russischen Literatur den theoretischen Zusammenhang von Apokalyptik und Zeichenprozessen. Erzählen wird durch den Mechanismus unerreichbarer Erfüllung, durch Aufschub des Zu-Ende-Kommens auf narrativer Ebene oder in der Semiose möglich gemacht. Deutlich wird in Hansen-Löves geschichtlichem Abriss, dass das Ästhetische im Hinblick auf das Ende mit seinen (vermeintlichen) Gegenspielern (dem Glauben, der Politik usw.) die Plätze tauschen kann. Auf der einen Seite kann das ästhetische Spiel wie bei Kierkegaard als ein „ewiges Davor" abgewertet werden, während nur die Entscheidung, der Glaube in ein „vorweggenommenes Danach" retten könne.[165] Auf der anderen Seite behauptet das ästhetische Sprechen immer wieder einen privilegierten Zugang zum Kommenden, und

162 Vgl. ebd., 145.

163 Vgl. Badiou 2002, 11–31.

164 Die Nichtberücksichtigung des jüdischen Mitleidsgebots aufgrund einer vermeintlichen jüdischen Selbstzuschreibung von Auserwähltheit stellte für die Teilnehmer des Duisburger Colloquiums *Die Verneinung des Judentums* (2008) eine Figur dar, auf die antisemitische Argumentationen zurückgreifen können. Nichtsdestotrotz wird der religionsgeschichtliche Einschnitt von sehr angesehenen Gelehrten akzeptiert. Norman Cohn betont, der jüdische Prophet Jesus habe sein Versprechen eines neuen Gottesreichs allein dem jüdischen Volk gegeben. Dass die Botschaft von der Auferstehung sich an alle Menschen richte und dass zudem das Gesetz (das Jesus laut Cohn streng befolgte) durch die göttliche Gnade suspendiert werde, sei eine nachträgliche, hellenistisch beeinflusste Interpretation auf Seiten von Paulus (vgl. Cohn 2001, 200–202). Sigmund Freud hingegen steht der christlichen Botschaft ambivalent gegenüber, weil sie das Schema der Gottesliebe und der Identifizierung mit dem Nächsten umdrehe – Identifizierung mit dem Heiland (Imitatio Christi) und Nächstenliebe noch zum geringsten „Bruder". Aus diesen Forderungen leite das Christentum einen höheren moralischen Anspruch ab; dies sieht Freud kritisch (Freud 1974, 125 f.).

165 Hansen-Löve 1996, 199.

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

dies nicht nur im Sinne einer illustrativen pragmatischen politischen Sozialutopik. Wie oben bereits referiert, ist das Apokalyptische anders als das Utopische durch Vorzeichen und Krise charakterisiert;[166] enger als ein Referieren auf die idealen zukünftigen Institutionen der Utopie ist das apokalyptische Sprechen sozusagen durch das Primat des indexikalischen Zeichens gekennzeichnet: Zeichen werden zu Vorzeichen.

Das lyrische Ich in „3%“ nimmt deutlich auf eine globale kritische Situation Bezug. Indem die Juden nun einen Nationalstaat erhalten hätten und deutsche Zahlungen für den Holocaust empfängen, sei ihnen – so urteilt das lyrische Ich polemisch – die Luft abgedreht und sie nun reaktionär.[167] Aber auch in der Sowjetunion, so das lyrische Ich, seien die Juden, ja überhaupt alle, in ihrer Bildung und ihrer Chance auf ein ehrliches soziales Leben begrenzt worden.[168] Jetzt, in der postsowjetischen Ära, herrsche vollkommene Finsternis; ein jeder versucht nur noch opportunistisch, seiner 3% habhaft zu werden. Die Subjektivität selbst ist in der Krise, denn das Subjekt ist lediglich ein zufälliger Behälter des postmodernen Textsalats. Doch in der Erzählung des lyrischen Ichs scheint Rettung auf:

und Michail Švarcman, der schellenbehangene russische Irre,
der in derselben Finsternis herumirrte
und sich mit solchen Irren wie er selbst vereinigte
erhaschte dort etwas.
was?
eine Möglichkeit,
die Scherbe eines durchsichtigen Spiegels,
wie ein Stück blutigen Fleischs –
ein Junge tut einen Schrei:
„die Welt ist durchsichtig“
(überall ist Wasser zu sehen)
und jetzt müsse in diesem klaren Spiegel
eine Welt widerscheinen
und dafür müssen

166 Siehe Kap. 4.2.2.

167 Vgl. Medvedev 2011g, 142/2007f, (19). Harsche negative Urteile über die Folgen des Holocausts für das jüdische Volk und über die Politik des Staates Israels finden wir sowohl bei Deutscher als auch bei Badiou, wenngleich diese Urteile nicht ganz so polemisch ausfallen wie ihre Artikulation durch das lyrische Ich. Die widerwillige Wiedergutmachungspolitik der Bundesrepublik in der Nachkriegszeit (vgl. Surmann 2008) hatte sicher nicht eine so große Bedeutung für Israel, geschweige denn für „die Juden“, wie es das lyrische Ich hier, recht vordergründig, behauptet.

168 Vgl. ebd., 143/ebd., (20).

https://doi.org/10.7788/9783412508364

die USA aufhören, Israel zu begönnern,
müsste in Palästina ein vereinter
jüdisch-arabischer Staat entstehen,
müssten viele Juden, die eine solche Erniedrigung nicht ertragen,
sich über die Welt verstreuen,
damit dann der reaktionäre jüdische Charakter
auf dialektischem Wege
seinen Gegensatz gebiert
und dann erst, von neuem, ein jüdischer Sprössling,
zerrissen, erniedrigt, die verlorene Einheit betrauernd,
kein Bankier,
kein Sektierer,
kein Reisender,
die Hilfe der seinen zurückweist
widerruft, durchstreicht
seine Auserwähltheit,
seine Exklusivität
und seine Patriarchalität,
und seine Ethnizität
und sein Talent
und seinen Intellekt
in der Erde begräbt,
damit er einen Strich durch das alles macht
und den himmelschreiend ethnischen (reaktionären) Hintergrund
dieses Ereignisses verwirft,
indem er sich mit allen vereinigt,
die Auserwählten zurückweist,
alle annimmt,
einen jeden,
und dass er zur wandelnden Apokalypse wird,
und dann erst werden alle anderen ihm folgen
die lachhaften Russen, die lachhaften Armenier oder Hindus,
die Latinos,
und dann wird er von neuem seine Wahrheit bezeugen –
dass da keine Hindus sind und keine Hellenen,
und keine Väter und keine Mütter,
und auch keine Barbaren oder Christen,
er wird erzählen von einer neuen Welt jenseits der Grenzen des Textes, […]

и Михаил Шварцман, забубенный русский маньячина,
блуждая в тех же потёмках,
сливаясь в них с такими же маньяками, как он,
добыл там что-то.
что? какую-то возможность,
кусок прозрачного зеркала,
как кусок кровавого мяса –
мальчик вскрикивающий:
"мир прозрачен"
(всюду видна вода)
теперь надо чтобы в этом прозрачном зеркале
отразился мир
для этого нужно:
чтобы США перестали покровительствовать Израилю,
чтобы в Палестине возникло объединённое еврейско-арабское государство,
чтобы многие евреи, не выдержавшие такого унижения,
разбрелись по миру,
и тогда реакционный еврейский характер
диалектическим образом
породит свою противоположность
и опять какой-нибудь еврейский выродок
рассеянный, униженный, тоскующий по единству,
не банкир,
не сектант,
не путешественник
отвергнет помощь своих
отменит, зачеркнёт
зароет в землю
свою избранность
исключительностьи свою патриархальность,
свою этничность
и свой талант и свой
интеллектзачеркнув и отменив тем самым
вопиюще этническую (реакционную) подоплёку
этого события
смешавшись со всеми,
отвергнув избранных,
приняв всех,

> любых то есть став этаким ходячим апокалипсисом
> и тогда ему последуют все остальные
> смешные русские, смешные армяне или индусы,
> латиносы, а он снова будет твердить своё –
> что нет ни иудея, ни эллина,
> и ни отца ни матери,
> но только нет уже ни варвара, ни христианина,
> он расскажет про новый мир за пределом текста […][169]

Hier wird also der Kunst, die zuvor im Gedicht vor allem daraufhin betrachtet wurde, wie sie den Wirkungen der Herrschaftsverhältnisse ausgeliefert bleibt, eine seherische Qualität verliehen. Ihr wird ein Offenbarungscharakter zugewiesen. Der Modus dieser lyrischen Äußerung lässt sich nur äußerst schwer beschreiben; und der Autor selbst ist im Gespräch darüber nicht zu einer Selbstinterpretation zu bewegen. Medvedev liefert nicht ungefragt, wie der Konzeptualist, die Theorie zum Verständnis seiner Poesie, und schon gar nicht ist der theoretische Entwurf Teil des künstlerischen Spiels selbst. Trotz aller theoretischen Richtungsbestimmungen bewahrt der künstlerische Akt so einen gewissen Grad an Kontingenz und eine hohe emotionale Intensität – es spricht hier in gewisser Weise, um Medvedevs oben eingeführte Metapher zu verwenden, die „blinde Gurke". Die blinde Gurke ist jedoch kein blinder Seher. Es geht nicht wie im Hochsymbolismus um eine vertikal ausgerichtete, adventistische Mythopoetik. Gleichfalls handelt es sich nicht um eine mit der Postmoderne sicherlich kompatiblere Karnevalisierung der Apokalyptik, in der das Höchste im Niedersten aufscheint und umgekehrt.[170] Und schon gar nicht geht es um ein postmodernes Spiel von Dekonstruktion und Remythologisierung. Vielmehr ist es eine nicht spielerische Zweideutigkeit, auf der Medvedevs Äußerung beruht. Die Äußerung gewinnt so eine extreme emotionale Intensität in der Bearbeitung tragischer Paradoxa; ihre Qualität ist der *Zorn*.[171] Eines der Paradoxa betrifft die Kunst selbst. Ihr utopisches Potenzial, welches das Gedicht einerseits in der trotzigen Darbietung seiner großen Erzählung gegen die Postmoderne (oder zumindest deren vulgäre Form) ernsthaft und verbrüdernd beschwört, ist andererseits gegründet auf einer Lebenslüge. In jeder Familiengeschichte, so verallgemeinert das lyrische Ich polemisch, verberge sich Niederträchtigkeit: „eine Geschichte des Verrats, der hündi-

169 Medvedev 2011g., 143 f., und Medvedev 2007h, (21–23).

170 Vgl. Hansen-Löve 1996, 219–222; 223–225.

171 Die Sensibilisierung für diesen bei Medvedev in der Tat vorherrschenden Affekt verdanke ich Gesprächen mit Georg Witte.

schen Angepasstheit und des beleidigenden Schweigens“[172]. Das lyrische Ich bewundert indes die Hieraturen des Michail Švarcman; ihre Kraft gibt den Initialimpuls für die lange Assoziationskette des lyrischen Ichs, die in die apokalyptische Erzählung mündet. Vielleicht ist gar er, der zur Orthodoxie übertrat und eine nicht exklusive Definition des *heiligen Volks* der Juden hatte, und nicht erst der von ihm prophezeite Jüngling, der fünfte in der illustren Reihe großer jüdischer Männer?

Die hier betrachtete messianische Kraft des Kunstwerks könnte auch hinsichtlich der von ihm gestifteten Gemeinschaftlichkeit rekonstruiert werden. Im Hinblick auf den von ihm sehr verehrten Vsevolod Nekrasov würdigt Medvedev die ethische Idee einer marktfernen, solidarischen Vergesellschaftung des Wettstreits um die beste Wortkunst[173]; eine Vergesellschaftung, wie sie unter den historischen Bedingungen der späten Sowjetunion bis zu einem gewissen Grad tatsächlich möglich war. Švarcman, vom lyrischen Ich erhöht, bediente sich indes apophatischer Techniken in der Beschreibung seines Werks und seiner selbst: in gewisser Weise wohl nicht nur ein besonderer Zug von Švarcmans Strategie, denn das Es-ist-nicht-das, die Zurückweisung des banalisierenden, inkompetenten Urteils, die „Distinktion“ im Sinne Bourdieus, ist eine Grundkonstituente von Kunst überhaupt, auch von kollektiv ausgeübter. Könnte Švarcman so nicht auch die Lebenslüge im Gedicht Medvedevs symbolisieren? Švarcman, dessen Vater 1942 im Gulag starb, erreichte seinen Status als verehrter (und verspotteter) Anachoret und Künstler durch eine Konzentration auf die Metaphysik, durch eine Abwendung vom politischen Streben nach einem ehrlichen gesellschaftlichen Leben. Dabei verstand er es geradezu professionell, sich im System zu integrieren, und wurde Begründer einer eigenen Schule der Industriegrafik. Mit derartigen Zügen symbolisiert er für Medvedev vielleicht bis zu einem gewissen Grad auch die von diesem kritisierte russische Intelligenzija.

Das Thema der Paradoxa der Wirkungen der Macht wird im Gedicht erweitert und im größtmöglichen historischen und geopolitischen Maßstab durchgespielt: im Hinblick auf den Holocaust, auf die Geschichte der Juden und des Staates Israel im 20. Jahrhundert und darüber hinaus. Die Erzählung des jüdischen Jünglings, der seine Identität zurückweist, worauf alle – alle Minderheiten – es ihm gleichtun, ähnelt sehr dem Schema von Badious Universalismus-Theorie. Historisch-kritisch betrachtet, ist diese Figur ein heikler Kumpan. Nach Meinung des jüdischen Historikers Jurij Slezhkine fuhr in der russischen Geschichte der Teil der russischen Bevölkerung, der in die Vereinigten Staaten ging, um nach der Logik der liberalen Gesellschaft eine mit Rechten ausgestattete Minderheit zu bilden, damit sehr viel besser als der Teil der in Russland

---

172 Medvedev 2011g, 141.
173 Vgl. Medvedev 2007.

https://doi.org/10.7788/9783412508364

verbliebenen Juden, der versuchte, assimilierter Bestandteil zuerst einer universellen nationalen russischen und später einer kommunistischen Kultur zu werden.[174]

Zudem bedeutete das Durchstreichen der jüdischen Identität auch den Verzicht auf die kollektive Identität des Genozidopfers, die einen Anspruch auf Respekt und Wiedergutmachung begründet. Wiederum könnte der Aufruf zur Negation der Identität der Opfer als skandalöser Affront gewertet werden.[175] Die apokalyptische Erzählung, die erzählt, wie der „reaktionäre jüdische Charakter" in einer dialektischen Antithese den jüdischen Jüngling als „wandelnde Apokalypse" hervorbringt, kann jedenfalls nicht ganz für bare Münze genommen werden, auch wenn sie weit davon entfernt ist, ironisch zu sein. In der verschrobenen Lexik, in der Banalität, welche die Erzählung zu einem Beispiel der Poetik des Hörensagens macht, wird das latent Metaphysische der religiösen Figuren, die im philosophischen Diskurs (insbesondere Badious) sublimiert erscheinen, wieder manifest. Die Paradoxa der Relation von Minorität und Universalismus werden *bearbeitet,* sie werden nicht wirklich *einer Lösung* in der philosophischen Figur Badious zugeführt.

Medvedevs durch und durch historisches Projekt erscheint letztlich auch der dialektischen Herangehensweise Deutschers an die „jüdische Frage" sehr viel verwandter als Badious metaphysischem Projekt.[176] Es ist das Paradox der jüdischen Geschichte im

---

174 Vgl. Slezhkine 2004, 206–216. Ein besonders interessanter Fall in dieser Geschichte ist Michail Švarcman. Švarcman lässt sich 1970 taufen, hält jedoch an seinem Selbstbild als Jude fest, insofern ein Jude zu sein für ihn bedeute, eine „religiöse Berufung" („religioznoe prizvanie") und eine „mysterienhafte und prophetische Aufgabe" („misterial'noe i profetičeskoe zadanie") zu haben (Švarcman 2005, 39). Er fordert die Juden auf, sie selbst zu sein und „für den Namen des Herren zu leiden" (ebd.: „stradat' za imja Gospodne"). Diese Berufung sei nicht auf die Juden begrenzt, auch ein Nichtjude, der sie verspüre, gehöre gleichfalls zum „Geistigen Israel" (ebd.: „duchovnyj Izrail' ").

175 Die israelkritische Haltung im Umfeld Medvedevs liegt offen zu Tage. Inwiefern jedoch etwa die Argumente der Bewegung *Vperëd* in ihrem Protest gegen die israelische Blockade von humanitären Hilfsleistungen (vgl. Vpered 2010) gerechtfertigt sind, inwiefern der Vergleich des staatlichen Kampfes gegen den Terror in Russland und Israel sinnvoll ist, kann hier nicht behandelt werden. Eine Relativierung der geschichtlichen Leiderfahrung des Holocaust wird von der Bewegung nicht angestrebt. Dafür finden sich auch keine Ansätze in der Rede des lyrischen Ichs im betrachteten Gedicht.

176 Deutschers nach dem Holocaust und vor dem Hintergrund des schwierigen Schicksals des jungen Staates Israels formulierte Frage, wer ein Jude sei, ist freilich eine ganze andere als die „jüdische Frage" in Preußen, auf die Marx in seinem Aufsatz „Zur Judenfrage" antwortete. Letztere aber bildet einen Prätext für Deutschers Fragen. Den berüchtigten Satz „Die gesellschaftliche Emanzipation des Juden ist die Emanzipation der Gesellschaft vom Judentum" (MEW Bd. 1, 377) formulierte Marx eben in Hinblick auf das Ideal einer allgemein menschlichen Emanzipation von Staat und Religion – und unabhängig davon, dass er als politische Handlungsperspektive die Religionsfreiheit sehr wohl unterstützte. Den Grund für Marx' gelegentlichen Rückgriff auf antisemitische Stereotype („Schacher" als „Kultus der Juden"; ebd., 372) sieht Scheit darin, dass er für sich selbst – Marx

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

20. Jahrhundert, das Medvedev hier bearbeitet. Befördert durch ihre Staatenlosigkeit und ihr Außenseitertum in einer national geordneten und zunehmend in Nationalismus delirierenden Welt, waren die russischen Juden besonders offen für internationalistisches und sozialistisches Gedankengut. Die Nationalsozialisten konnten den Völkermord an den Juden nicht zu Ende führen, waren ironischerweise jedoch darin erfolgreich, die nationale Ordnung so weit zu zementieren, dass ein Nationalstaat für das verfolgte und dezimierte jüdische Volk als die einzig realistische Möglichkeit erschien, künftiges jüdisches Leid zu verhindern; zudem bildeten die nationalen Beziehungen auch den dominanten Rahmen für die deutsche Wiedergutmachung an den Juden.[177] Es ist ein Zug im internationalistischen Projekt Medvedevs, dass er das Schaffen jüdischer sozialistischer Intellektueller beleuchtet. Zur antifaschistischen Ausstellung Nikolaj Olejnikovs *Ostraja neobchodimost' bor'by (Die akute Notwendigkeit zu kämpfen)*, steuerte Medvedev einen Text über den polnischen jüdischen Sozialisten und Mitorganisator des Aufstands im Warschauer Ghetto, Marek Edelman, bei, der dem Zionismus gegenüber stets kritisch eingestellt war; der Text handelt zudem vom literarischen Chronisten des Aufstands Władysław Szlengel, dessen populärstes Gedicht, *Kontratak (Gegenangriff)* Medvedev in Übersetzung aus dem Polnischen beigibt.[178] Medvedev begründet seine Beleuchtung des jüdischen Sozialismus der Vergangenheit einerseits damit, dass sich in Russland aufgrund der Diskriminierung der Juden in der Sowjetunion kaum jemand finde, der sich als Jude bezeichne und gleichzeitig mit linken Ideen sympathisiere, zum anderen aber auch damit, dass große Teile der westlichen Linken Israel gegenüber höchst kritisch eingestellt seien und es somit wertvoll sei, an die Geschichte jüdisch-sozialistischen Denkens zu erinnern.[179] Zu erwähnen wäre auch die antistalinistische Ausrichtung vieler dieser Denker, etwa Deutschers. Schließlich gehört zu den wichtigsten Strategien

stammte aus einer Rabbinerfamilie – die Emanzipation vom Judentum voraussetzte und sein eigenes intellektuelles Schaffen eben nicht in der Geschichte von Judentum und Assimilation verortete (vgl. Scheit 2001, 59). Eben in dieser dialektischen Fassung des Jüdischen muss Deutschers Antwort auf die „jüdische Frage“ gesehen werden.

177 Slezhkine 2004, 363–367. So gering die Wiedergutmachungszahlungen Deutschlands an Israel auch waren, noch unzureichender waren die individuellen Schadensersatzleistungen, insbesondere wenn die jüdischen Opfer nicht dem deutschen Kulturkreis angehört hatten. Fast vollständig wurden die Wiedergutmachungsansprüche der Sinti und Roma abgeschmettert, die über keine nationale Vertretung verfügten und deren Vertreter aufgrund der mangelnden territorialen Konzentration der Sinti und Roma von der Bundesrepublik bis 1999 gar nicht anerkannt wurden (vgl. Rohloff 2000).

178 Vgl. Medvedev 2010: „Kontrataka“.

179 Meindl 2010a, (7).

https://doi.org/10.7788/9783412508364

des russischen Antisemitismus, den bolschewistischen Terror als von Juden begangenen Genozid am russischen Volk darzustellen.[180]

All diese Themen mögen als heiße Eisen erscheinen, insbesondere, weil Medvedev kein Jude ist. Es muss jedoch betont werden, dass dieses Engagement aus keiner Position der Stärke erfolgt, die Reflexion einen offenen und experimentellen Charakter trägt und keine einfache Heldenverehrung betrieben, sondern vielmehr auf den Diskussionsbedarf in vielen Fragen hingewiesen wird.[181] Dies gilt bei Medvedev für das Verhältnis von Kunst und Politik insgesamt. Das Verhältnis stellt ein Experimentierfeld dar, in dem neue Formen der Literatur und des literarischen Lebens entwickelt werden können – und zwar nicht rein um der Kunst selbst willen. Letztere aber soll auch nicht unbedingt funktionalisiert werden; vielmehr geht es hier um ein nicht finalisiertes Miteinander von Kunst und Politik. Diese experimentelle Praxis wird im nächsten Kapitel in ihrer Formenvielfalt besprochen.

Dem oben betrachteten Essay *„… die Literatur wird durchforscht werden“* gibt ein Gedicht Brechts den Titel, das bei seiner erneuten Veröffentlichung 1951 *Das Lied von den Richtern* hieß. Im Gedicht, das am Ende des Essays in Gänze zitiert wird, wird ein erlöster Zustand der Menschheit imaginiert, von dem aus die Literatur auf Spuren des Aufruhrs gegen die Herrschaft von Menschen über Menschen stößt. Im gleichen Essay bekennt sich Medvedev auch zum Projekt eines neuen sozialistischen Internationalismus. In gewisser Weise ist dies eine renitente Reaktion auf eine in der Postmoderne sehr verbreitete Neigung, Vorstellungen einer Welt, die grundlegend verschieden ist vom Status quo, zu diffamieren. Bekenntnisse solcher Art sind allerdings in vielem durchaus mit Positionen wichtiger Denker der Postmoderne und in der Postmoderne rezipierten Theorien kompatibel. An dieser Stelle kann erneut auf Derridas *Marx' Gespenster* und sein weiteres politisches Werk verwiesen werden. In der Tat gebraucht Medvedev in einem Interview den Terminus „al'terglobalizma“ – offensichtlich eine Anspielung auf das von

180 Diese hanebüchene Geschichtsfälschung argumentiert vor allem damit, dass der Proporz von Menschen jüdischer Abstammung unter den Bol'ševiki höher war als in der Gesamtbevölkerung. Eine ganze Reihe von historischen Gegenargumenten müssen dabei heruntergespielt oder missachtet werden. Erstens machte gerade der russische Antisemitismus die bolschewistische Ideologie für Juden attraktiv; zweitens war der Anteil von Menschen mit jüdischer Abstammung in vielen Teilen der russischen Elite höher als in der Gesamtbevölkerung, u.a. auch unter den Wohlhabenden, die von den Bol'ševiki enteignet wurden; drittens ist die Zahl der jüdischen Opfer des Terrors erheblich; und zu guter Letzt: der Terror wurde nicht im Namen eines Volks oder einer Nation gegen eine andere entfacht. Für eine Wiederauflage eines Klassikers antisemitischer Geschichtsfälschung vgl. Dikij 2010.

181 Der Text über Edelman etwa verschweigt nicht, dass dieser kritisiert wurde für die Zwangsenteignungen wohlhabender jüdischer Bewohner des Ghettos im Zuge der Organisation und Finanzierung des Aufstands (vgl. Medvedev 2010, 38).

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

Derrida mitgeprägte Schlagwort „alterglobalisation“ bzw. „altermondialisation“.[182] Medevdev meint damit die bewusste Aneignung der Geschichte, das Verständnis misslicher kultureller Realitäten, die uns prägen, um einen Internationalismus zu befördern.[183]

Medvedevs Projekt ist verbunden mit seiner Kritik der russischen Intelligenzija, der er eine defätistische Einstellung vorwirft. Die Gewöhnung an den miserablen Status quo geht nach Medvedev mit einer dystopischen Angst vor einer Vergeltung des andauernden Betrugs, der fortwährenden Schandtaten, einher, und er diagnostiziert dies anhand von Beispielen in der zeitgenössischen russischen Literatur.[184] Der Affekt des Zorns, auch in Medvedevs Essays gut spürbar, wird in dem Gedicht „3%“ mit einer intensiv emotionalen Stimme der Anklage der Macht auf eine höhere Ebene geführt. Das Gedicht mündet in eine wahre Schimpftirade gegen die „boshaften Verlierer“, die heidnischen dreckigen Sieger, die „Blutsauger“, „Politschaben“ und „debilen Inquisitoren“,[185] die alles verdorben haben. Es handelt sich „3%“ um eine stark verkomplizierte Spielart der „direkten Äußerung“. Die literarische Persönlichkeit konstituiert sich hier performativ im emotional intensiven Vortrag und schwingt sich, Zweifel zurücklassend, auf ins Zornig-Prophetische. Die *persona* des Dichters und Aktivisten ist hier jedoch weniger präsent als in anderen Gedichten; es stellt insgesamt auch eher eine Besonderheit in Medvedevs Werk dar. Insgesamt wirft „3%“ aber die brennende Frage nach einer vollen ästhetischen und ethisch-politischen Subjektivität auf. Insofern atmet das Gedicht die für Medvedev typische Aufrichtigkeit und, könnte man vielleicht sagen, verkündet schnaubend seinen zornigen Humanismus.

---

182 Vgl. Birnbaum/Derrida 2004.

183 Vgl. Medevdev 2007b, 108 f.

184 Vgl. Medvedev 2007e, 152. – Medvedev 2011a, 155 f. Die holistische Struktur des Wissens, das die apokalyptische Warnung oder Prophezeiung aktiviert, und seine narrative Selbstbeglaubigung zeichnen es deutlich als eine Form des narrativen Wissens aus, welchem Lyotard in seinem Essay *Das postmoderne Wissen* seinerseits ein Ende bzw. eine Krise bescheinigte. Medvedevs Analyse besagt vielleicht, dass die *große Erzählung* einer erlösten oder Gerechtigkeit erfahrenden Menschheit durch die ideologische Unterdrückung dieses Narrativs nicht verschwindet, sondern sich lediglich verkehrt. Das „Prinzip Hoffnung“ (Bloch) wird so zum *Prinzip Angst*. Vgl. auch Bozović' Hinweis auf die Bedeutung Blochs für Medvedevs Humanismus (2014, 112), vorweggenommen in Meindl 2011b, 315.

185 Medvedev 2011g, 145/ 2007h, [24]): „а вы исказили всё,/ вы, злобные неудачники/ и поганые победители,/ политиканы,/ вы, кровососы,/ вы дебильные инквизиторы“.

4.2.7 Radikalisierung des Ausstiegs, Pluralismus der Arbeitsformen und Entgrenzung des literarischen Lebens

In den vorangegangenen Kapiteln sollte der Leser schon die besondere Stimme Medvedevs in seinen Gedichten und Essays kennengelernt haben. Medvedevs humanistische Einstellung, die ihn vor poet(olog)ischem Spezialistentum zurückschrecken lässt, hält dazu an, im Folgenden seine kulturelle Positionierung noch umfassender zu beschreiben. Obwohl der Gedichtband *3%* ein abweichendes poetisches Register aufmachte, hatte sich Medvedevs Stimme schon im Jahr 2002, in dem seine Bücher *Vsë plocho* und *Vtorženie* erschienen, weiter ausgebildet. Eine erneute Evolution seiner Position vollzog er paradoxerweise mit seinem (partiellen) Ausstieg aus dem literarischen Leben, den er 2006 noch einmal radikalisierte, als er ankündigte, für fünf Jahre keine Gedicht mehr zu veröffentlichen, sondern lediglich noch einen Blog im *LiveJournal* zu führen.[186] Medvedev wollte den Automatismus des Schreibens-für, des Sich-darstellen-Wollens durchbrechen. Abgesehen davon, dass er im eigenen Verlag erst 2007 den Band *3%* herausbrachte – die darin enthaltenen Gedichte wurden jedoch bis Januar 2006 verfasst –, hat Medvedev seine selbst auferlegte Buße abgeleistet. Erst während der „Schneerevolution" (also ab dem Jahresende 2011) erschienen auf Medvedevs *Facebook*-Seite (die die *LiveJournal*-Seite ablöste) wieder eigene Verse. Gleichfalls erst im Jahr 2011 lässt sich die Herausgabe eines eigenen Werks Medvedevs in der Serie *kraft* registrieren. Hierbei handelte es sich um ein äußerst merkwürdiges Artefakt dokumentarischer Poesie: In Zusammenarbeit mit dem Künstler Nikolaj Olejnikov von Čto delat?, der die Illustrationen beisteuerte, dokumentiert Medvedev mit seinen Versen in *Žit' dolgo umeret' molodym* (*Lebe lange, stirb jung*) ein misslungenes Interview mit dem französisch-jüdischen Regie-Altmeister Claude Lanzmann.[187] Kirill Medvedev übt sich auch weiterhin in Sparsamkeit betreffend eigene poetische Publikationen – weil er kein Dichter sein will oder, vielleicht treffender, Experimente in der Negation des Dichtertums macht. Dabei hat er seit 2003 in verschiedensten künstlerischen, bedingt künstlerischen und gar nicht künstlerischen Betätigungen auf die russische Öffentlichkeit Einfluss auszuüben versucht. Dazu gehören politischer Aktivismus, politische und politisch-künstlerische Aktionen, eine Verlagsgründung, seine Übersetzertätigkeit und eine politische Folk-

186 Vgl. Medvedev 2006a/2012a, 217.

187 Das Interview scheiterte anscheinend, weil die jungen Interviewer dem Altmeister, wenn nicht ein israelkritisches Statement, so zumindest ein allgemeines Statement zur politischen Verantwortung entlocken wollten, die man als israelischer Filmemacher habe. Dies schlug Lanzmann (dessen Poetik ein solches Bekenntnis zum Engagement nicht umfasst) – wenn man Olejnikovs betreffende Darstellung tatsächlich als dokumentarisch auffasst – den beiden insistierenden Journalisten recht erbost ab.

Band. Diese Betätigungsfelder sollen in den folgenden Kapiteln in ihrem Zusammenhang sowie in ihrer Bedeutung für Medvedevs Positionierung im kulturellen Feld kurz betrachtet werden.

Medvedev begann sich bald nach seinem „Ausstieg" aus dem literarischen Leben in der Sozialistischen Bewegung „Vperëd" („Vorwärts") zu engagieren. Mischa Gabowitsch charakterisiert die 2005 entstandene Gruppe „Vorwärts" als „eine trotzkistische, im universitären und künstlerischen Milieu beheimatete Vereinigung, die öffentliche Kampagnen etwa gegen Reformen des Bildungssystems und der Kommunalwirtschaft, aber auch zur Unterstützung unabhängiger Gewerkschaften durchführte"[188]. 2011 fusionierte „Vorwärts" mit der Bewegung Sozialistischer Widerstand zur Russländischen Sozialistischen Bewegung (Rossijskoe Socialističeskoe Dviženie – RSD), zu deren langfristigen Zielen es gehört, auch eine starke parlamentarische Kraft aufzubauen, vom Kreml unabhängig und im Unterschied zur KPRF wirklich eine linke Ideologie und ein linkes Programm vertretend.[189] Neben den schon für „Vorwärts" genannten Betätigungsfeldern eröffneten lokale zivilgesellschaftliche Bewegungen – wie die zur Verteidigung des Chimki-Walds – schon einige Jahre vor der „Schneerevolution" den Aktivisten Möglichkeiten für regierungs- und kapitalismuskritischen Protest, bei dem man sich auch mit Kräften solidarisieren konnte, die weniger links oder insgesamt weniger ideologisch ausgerichtet waren. Ein weiteres Ziel der RSD ist der Aufbau einer antifaschistischen Bewegung, die den zunehmend selbstbewussten nationalistischen Machtbekundungen in Russland entgegentreten soll.

Im Essay *„… die Literatur wird durchforscht werden"* kritisiert Medvedev eine seiner Meinung nach für die postsowjetische postmoderne liberale Hegemonie typische Subjektivität, gemäß derer jeder Einzelne sich lediglich bemühe, für sich eine größtmögliche private Freiheit zu erkämpfen und damit zum Verfall einer politischen Öffentlichkeit allgemein beitrage. Medvedev sieht das Überhandnehmen dieser apolitischen Subjektivität in Russland katalysiert durch den Habitus des sowjetischen Undergrounds. Er weist in diesem Zusammenhang auf dessen Vaterfigur, Iosif Brodskij, hin. Trotz der kaum zu überschätzenden politischen Bedeutung des Prozesses gegen Brodskij – er stellte für die Entwicklung des sowjetischen Dissidententums die Initialzündung dar und löste internationale Proteste gegen das sowjetische Unterdrückungssystem aus – pochte dieser immer auf seine Privatheit als Dichter. Paradigmatisch ist seine Nobelpreisrede von

188 Gabowitsch 2013, 130.

189 Die Kommunistische Partei der Russischen Föderation hat ideologisch gesehen wenig mit ihrem Namen zu tun. Sie ist eine nationalistische und konservative Kraft, die eine intrasystemische Opposition darstellt. Sie stimmte 1994 der neoliberalen Budgetplanung zu. Ihre Abgeordneten boten ihre Zustimmung zu Regierungsprojekten oft schlicht und einfach gegen Bestechungsgelder feil.

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

1987, in der der Dichter seine Profession bzw. die Kunst im Allgemeinen, überzeitlich und aktualisierend zugleich, als „die älteste und buchstäblichste Form der privaten Unternehmung“[190] bezeichnete.

Medvedev prangert eine Lethargie an, die noch in den demokratischsten Gesellschaften verbreitet ist und im Journalistenjargon „Politikverdrossenheit“ genannt wird. Seit dem Bedeutungsverlust der in der Arbeiterbewegung entwickelten Aktions- und Organisationsformen, die sich mehr oder weniger organisch aus den Produktionsverhältnissen selbst ergaben, ist nicht absehbar, welche Form der politischen Subjektivität Widerstand wird leisten können gegen die den kapitalistischen Verwertungsinteressen entsprechende Zurichtung entsolidarisierter und atomisierter Gesellschaften. Das politische Kapital wird von den Professionellen des politischen Felds monopolisiert, was es leicht macht, Kapitalinteressen geltend zu machen, während ein breiter gesellschaftlicher Druck von unten schon deswegen schwer erzeugbar ist, weil den daran Interessierten die freie Zeit fehlt, soweit ins politische Feld einzutauchen, dass sie Einfluss ausüben könnten[191], wobei auch die Verlockungen der Konsumgesellschaft Initiativen neutralisieren. Nicht zufällig sind gerade in den Bereichen Wissenschaft, Kunst und Kultur, in denen die kapitalismuskritischsten Haltungen sich typischerweise ausbilden, Mittel knapp und der Spezialisierungsdruck am höchsten.

Deshalb betrachtet es Medvedev auch als Unsinn, ein linker Dichter oder linker Künstler sein zu wollen. Man kann allenfalls ein Linker sein, der dichtet und Kunst macht. Hierin zeigt sich ein großer Unterschied zwischen Medvedev und Limonov. Letzterer ist alles andere als ein Opportunist im politischen Feld: Nichtsdestotrotz gelang ihm gerade da ein Karriereschritt, weil ihm die heroische Pose des Herausforderers der politischen Klasse Russlands mehr Aufmerksamkeit einbrachte als sein Wirken in der literarischen Welt, die zu klein für ihn geworden war. Medvedev glaubt hingegen, dass es in der Politik „eine Welt gibt, die gänzlich ohne Glamour auskommt“.[192] In dieser Sphäre könnten Menschen im gemeinsamen Handeln ihr Interesse als Kollektiv ent-

190 Brodsky 1987. „Будучи наиболее древней — и наиболее буквальной — формой частного предпринимательства […]“. Auf die politische Bedeutung des Falls Brodskij als markantem Ausgangspunkt der Dissidentenbewegung wurde oben in der Einleitung (Kap. 1.1) hingewiesen. Obwohl Brodskijs ideologische Bedeutung sicherlich immer darin bestand, dass er vor der Weltöffentlichkeit den in seiner kommunistischen Heimat verfolgten Dichter repräsentierte, der in den Vereinigten Staaten die ihm gebührende Ehrung erfährt, wirkt sein Kampf um sein Image als reiner Dichter bei genauerem Hinsehen sehr radikal. So bagatellisierte er in den berühmten Gesprächen mit Solomon Volkov (1998) die Verhältnisse während seiner Verbannung bzw. seiner früheren Sanatoriumshaft. Der Nobelpreisträger kämpfte darum, als Dichter, nicht als Opfer der Kommunisten in die Geschichte einzugehen.

191 Vgl. Bourdieu 2010, 91.

192 Medvedev 2011a, 157/2007d, 155: „есть мир, лишенный какого бы то ни было *гламура*“.

decken, vorausgesetzt, sie erwachen aus ihrem Schlaf und bemerken die Existenz jener Sphäre. Sein eigenes Erweckungserlebnis hatte Medvedev, so erzählt er in *Moj fašizm*, in Rom, als er nach einer Lesung auf einem Dichterwettbewerb euphorisch war, gleichzeitig aber konstatierte, dass er in dieser Sache nun nichts Neues mehr empfinden würde und daher die gemachte Erfahrung nicht zu wiederholen bräuchte.[193]

Medvedev verzichtete 2004, in einem Manifest, auf sein Urheberrecht und erlaubte jedermann, ohne Absprache und Honorar, seine Texte zu veröffentlichen (2007e) – wenn auch nur in Einzelveröffentlichungen, offensichtlich, um eine trashige Kompilierung mit ästhetisch oder ideologisch inkompatiblen Texten zu verhindern. Medvedevs Geste relativierend, kann man anfügen, dass Dichten die Rangliste der uninteressierten Tätigkeiten im kulturellen Feld anführt, wobei der finanzielle Rücklauf von Gedichten noch geringer ausfällt als der von Prosa – obwohl Veröffentlichungen im Westen höhere, in einzelnen Fällen gar üppige Honorare einspielen können. Kaum eine interessierte Literaturinstitution aus dem Westen würde aber vom üblichen Prozedere abweichen und, Medvedev beim Wort nehmend, ungefragt seine Texte veröffentlichen. Anders in Russland: Auf die erwähnte urheberrechtliche Verzichtserklärung hin erschien prompt im renommierten Verlag der Literaturzeitschrift *Novoe literaturnoe obozrenie* eine Sammlung von Essays und Gedichten Medvedevs, unter dem Titel *Texte, herausgegeben ohne die Zustimmung des Autors* (Medvedev 2005: *Teksty, izdannye bez vedoma avtora*). War alles ein Trick Medvedevs, um in einem renommierten Verlag veröffentlicht zu werden? Wer Medvedev kennt, wird davin eher nicht ausgehen. Mit dem Spielzug, seine Autorenrechte aufzugeben, stärkte er die Selbstreflexivität des literarischen Felds. Obwohl er ein Gegner des L'art pour l'art ist und die ästhetische Zielsetzung der Kunst relativiert, erweist er sich als ein Meister autonomer Positionierung im Literaturbetrieb.

Ein Betätigungsfeld von Medvedev, das im Zuge seines Ausstiegs aus der Literaturwelt als Dichter neue Bedeutung erhielt, ist das Übersetzen. Neben Theoretikern wie Herbert Marcuse, Terry Eagleton und Daniel Bensaïd hat Medvedev auch Dichter übersetzt, die mit der Arbeiterbewegung verbunden waren. Sein Durchbruch als Literat war ihm mit der Gedichtsammlung *Vsë plocho* gelungen, die mit einer Absage an das Übersetzen beginnt, weil dieses „ein süßer Traum/ künstlerisches Schaffen/ aber […] eine Qual“[194] ist. Nun ist das Übersetzen gemäß eigenem Bekunden in den Mittelpunkt seiner literarischen Tätigkeit gerückt. In den Versen Pier Paolo Pasolinis oder Adrian Mitchells läge in einer Zeit, in der keine linke politische Subjektivität und für deren Einhegung schon gar keine Poetik verfügbar sei[195], eine wertvolle Erfahrung. Die Bestandsaufnahme

193 Vgl. Medvedev 2007f, 14.
194 Medvedev 2011, 161/ 2002c: „потому что перевод/ это сладкий сон/ а творчество/ это мука“.
195 Vgl. Meindl 2010a, (8).

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

ausgetragener Kämpfe habe Priorität vor dem eitlen Automatismus, dichten zu wollen; dichten sollte man, wenn man etwas zu sagen hat.

Seine Übersetzungen linker Dichter bringt Medvedev auch in den politischen Zusammenhang ein. Augenzwinkernd könnte man hier auf die Hoffnung des Proletkult-Führers Aleksandr Bogdanov (1972) verweisen, dass Gedichte wirkungsvolle Formen der Organisation der Gefühle der Arbeiterklasse sind. Medvedev las manchmal in anderen Ortsgruppen von „Vorwärts“ in der russischen Provinz: Die in den Werken der mit der Arbeiterbewegung bzw. den Kommunisten verbundenen Dichter gespeicherte Kampferfahrung, die sich Medvedev im Übersetzen erarbeitete, könne so anderen Gruppen zuteilwerden, deren Zusammenhang stärken. Hier zeigt sich, wie die ästhetische Erfahrung einer gewöhnlichen Dichterlesung, in welcher der Lyriker sich präsentiert, verändert wird, einen Bedeutungszuwachs erhält durch politische Valenz, ohne dass es gleich um Agitation und Instrumentalisierung künstlerischer Ausdrucksformen geht.

4.2.8 Künstlerische und politische Aktionen

Mit der Gruppe „Vorwärts“ organisierte Medvedev auch einige Solidaritätsaktionen für Gewerkschaften und Streikkomitees. Als im Jahre 2006 Arbeiter der Jaroslavler Kühlmaschinenfabrik Cholodmaš streikten, weil diese von der Schließung bedroht war und schon mehrere Monate keine Gehälter gezahlt worden waren, gab Medvedev ein Solidaritätskonzert in der nichtkommerziellen Galerie „Francija“ in Moskau, auf dem er Vertonungen von Gedichten von Aleksandr Brener und Barbara Šurz sowie von Velimir Chlebnikov mit Gitarre zum Vortrag brachte. Auch wenn das Konzert nur einige Tausend Rubel einbrachte (was in etwa dem Monatslohn eines Fabrikarbeiters entsprechen dürfte), ist die politische Symbolik der Aktion direkt und plausibel als Appell, eben nicht nur eine symbolische, sondern auch eine materielle Brücke zu schlagen zwischen der im Kulturleben der Hauptstadt involvierten Intelligenzija auf der einen Seite und den Fabrikarbeitern einer provinziellen Stadt auf der anderen. Eine solche soziale Traverse mag angesichts des Unterschieds im Habitus dieser Gruppen naiv, aber auf gewisse Weise auch radikal erscheinen; jedenfalls wirkt die Aktion in ihrer Konventionalität und ihrem konkreten Anliegen, finanzielle Mittel für einen politischen Zweck zu generieren einleuchtend. Dem Vorwurf der Naivität des Brückenschlags zwischen zwei so unterschiedlichen sozialen Gruppen ließe sich entgegenhalten, dass Bourdieu, traditionelle linke Bündnisse von Vertretern höherer Klassen (Studenten, Kulturarbeiter etc.) und Arbeitern betreffend, die Vorstellung einer Gleichheit der sozialen Interessen zugunsten von Homologien relativiert: Auch das an kulturellem Kapital orientierte Bürgertum nimmt eine untergeordnete Machtposition gegenüber dem wirtschaftlichen und politischen Führungspersonal ein und kann *deshalb* mit der Arbeiterklasse Solidarität empfinden. Dieses linke Klassen-

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

bündnis war zumindest für die florierenden westeuropäischen Nachkriegsgesellschaften typisch. Im Aufstieg einer sozialpolitisch stark integrierten Arbeiteraristokratie einerseits und in der zunehmenden Atomisierung der postindustriellen Gesellschaft andererseits sind die Voraussetzungen für das Bündnis jedoch weitgehend verloren gegangen. Die Verhältnisse in Russland sind freilich anders. Durch die Reformen in den 1990er Jahren ist einerseits ein erschreckend rechtloses Industrieproletariat entstanden, andererseits sind die Erwerbsmöglichkeiten für die auf Kultur und humanistische Bildung abonnierten Vertreter der Intelligenzija verschwindend gering. Der Abstand ihrer finanziellen Möglichkeiten von den für die ökonomischen Eliten geschaffenen Konsummöglichkeiten im kommerzialisierten Stadtraum Moskaus ist wahrscheinlich nicht so frustrierend wie die auf einer Kohlsuppendiät basierende Inferiorität der Arbeiter; dennoch gibt es hier eine aus sozialen Relationen erwachsende emotional proportionale Unrechtserfahrung, bei aller Unterschiedlichkeit der jeweiligen Position im sozialen Raum.

Die an die Intellektuellen ergehende Aufforderung nach einer Solidarisierung mit den Entrechteten wird inhaltlich in einigen der Gedichte von Brener und Schurz thematisiert, die Medvedev vertont hat und die man auf seiner Homepage unter dem Titel „Meški soprotivlenija" („Potpourris voller Widerstand") herunterladen kann. Medvedev singt mit geübter Stimme, die, etwas schnarrend und verfremdet, den Eindruck eines Quälgeists erzeugt. Sowohl die Stimme als auch die Gitarrenbegleitung changieren zwischen konzeptualistisch-minimalistischer Vertonung und einem Bestreben, den Zeilen Breners eine markante Popularität zu verleihen ▶ Audiofile. Vielleicht gibt es keinen besseren Ausdruck für den Wandel vom Moskauer Aktionismus zu den Künstlern der Neuen Linken als Medvedev, der die Verse der letztlich als radikale „Individualisten"[196] einzustufenden Künstler Brener und Šurz mit Gitarrenbegleitung auf einem Konzert vorträgt, das die sowjetische *demokratische* Bardentradition (Bašlačev, Vysockij, Okudžava) wie auch die von Woody Guthrie über den frühen Bob Dylan reichende Tradition des US-amerikanischen Protestfolks aufruft. Hier nur ein paar Verse aus dem Medvedev so wichtigen Gedicht von Brener/Šurc, das er später mit seiner Gruppe Arkadij Koc intonieren wird:



http://doi.org/cbfx

Для кого вы работаете, деятели культуры?!
Эхо откликается: Шуры-муры! … Для либеральной номенклатуры!

196 Der Kurator Miziano in einem Gespräch mit dem Verfasser im Juni 2010. Vgl. auch Brener 2010 [1998], 20: „Schafft die unerwartetesten, egozentrischsten, paradoxesten Technologien. Je individueller, desto besser! Man muss gar nicht unbedingt in pseudorevolutionäre Zirkel und Horden geraten, handelt als Einzelgänger, handelt frech und unverschämt!" („Создавайте самые неожиданные, эгоцентричные, парадоксальные технологии. Чем индивидуальней, тем лучше! Вовсе не обязательно сбиваться в псевдореволюционные кружки и стаи, действуйте в одиночку, действуйте нагло и дерзко!").

Для кого вы работаете, деятели культуры?!
Эхо отвечает: для синекуры… для шуршащей купюры…
Для кого вы работаете, деятели культуры?!
Эхо проясняет: для консервативной шкуры и буржуазной дуры!

Вместо революционной культуры – горы халтуры!
Вместо бунтующей контр-культуры – горы институциональной халтуры!!![197]

In einer ähnlich gelagerten solidarischen Textaktion[198] von Medvedev und „Vorwärts“ wird radikale Kritik an der Loyalität der Kunst bzw. Künstler gegenüber ihren „Herren“[199] mit einer symbolischen Demutsbekundung gegenüber dem Arbeiter kontrastiert. Medvedev arrangierte Ausschnitte aus einem Interview mit dem Kranführer Aleksandr Zacharkin – entlassen für seine Leitung des Streikkomitees im Arbeitskampf mit dem Erdgasriesen Surgutneftegas – zu einem Gedicht mit dem Titel *A kak vam vot takaja poėzija? (Und wie gefällt Euch nun so ‘ne Lyrik?)*:

… sie entschieden, mich nach der Arbeit zu entlassen,
sie lockten mich in die Personalabteilung
[…]
… die Papiere des Krans habe ich nicht abgegeben
(die gebe ich zurück, wenn ich mein Eigentum zurück habe – die Schlüssel und Ersatzteile,
mit dem ich ihn ausgestattet habe und die ich mit eigenem
Geld bezahlte habe.)
… ich habe versucht mit den 3182 Rubel mich zu ernähren, zu wohnen, die sie mir für den September bezahlt haben,
was mich zu hungern zwang …
… ich habe auf die „Allgemeine Erklärung der Menschenrechte“ verwiesen,
habe die Leitung von SUTT-2 der Diskriminierung angeklagt …

197 Brener/Šurc (2002a): „Für wen arbeitet ihr, Kulturschaffende?!/ Das Echo ruft zurück: Umtriebe, Ränke!/ Für die liberale Nomenklatura!/ Für wen arbeitet ihr, Kulturschaffende?!/ Das Echo antwortet: für Pfründe … für raschelnde Geldscheine …/ Für wen arbeitet ihr, Kulturschaffende?!/ Das Echo verdeutlicht: für konservative Häute und bourgeoise Hohlköpfe!/ Statt einer revolutionären Kultur: Berge von Stümperei!/ Statt einer aufständischen Kontra-Kultur: Berge institutioneller Stümperei!!!“.

198 Die Einordnung des Blog-Eintrags als „Textaktion“ folgt Gessen („action“, vgl. Medvedev 2012a, 219 f.).

199 In einer anderen Brener/Schurz-Vertonung („Prezident“/Präsident; Gruppa Arkadij Koc 2012a) heißt es: „Das Schwert des Herren richtet sich nicht gegen das Herrenhaus!“ („Meč chozjaina ne razrušit chozjajskij dom!“).

[…]
… ABER WAS SOLL'S das Leben geht weiter
und ich muss nun, hungrig,
täglich Mahnwachen vor dem Büro der „SNG“ machen …
SO NUTZE ICH DIE FREIZEIT, DIE SIE MIR UNÜBERLEGT BEREITSTELLTEN, INDEM ICH FÜR DIE MENSCHENRECHTE KÄMPFE – FÜR DIE RECHTE DES MENSCHEN.

…увольнять решили в нерабочее время,
заманив после работы в отдел кадров
[…]
…я не отдал документы от крана
(отдам, когда мне отдадут всё мое имущество - ключи, запчасти,
которые я на него поставил, покупая лично
за свои деньги.)
…стал пытаться прожить на 3182руб. которые они мне заплатили за сентябрь,
что привело к вынужденному голоданию…
…ссылаясь на «Всеобщую декларацию прав человека»
обвинил руководство СУТТ-2 в дискриминации…
[…]
НУ НИЧЕГО жизнь продолжается
и мне придётся, голодая,
делать пикеты возле офиса „СНГ“ теперь ежедневно…
ИСПОЛЬЗУЯ НЕОСМОТРИТЕЛЬНО ПРОДОСТВЛЕННОЕ МНЕ ИМИ СВОБОДНОЕ ВРЕМЯ,
БОРОТЬСЯ ЗА ПРАВА ЛЮДЕЙ - ПРАВА ЧЕЛОВЕКА.[200]

Die Frage, die der Dichter formuliert, wenn er seine Verse dem Kranführer zur Verfügung stellt, ist: Wenn, wie Brodskij behauptete, die Lyrik wirklich im Wesen eine so private Beschäftigung wäre, müssten wir das Dichten angesichts der Verhältnisse in dieser Zeit nicht auf einen späteren Zeitpunkt verschieben?

Wenn man die Realität dieses [politischen] Kampfes anerkennt, dann wird es auch möglich sein, über Exklusivität zu reden, über Individualität, über die Möglichkeit einer realen Vielfalt, über eine Zivilgesellschaft, über eine Konkurrenz der Ideen, Formen, Poetiken. Dann wird man über „Apolitizität“ und „Privatheit“ als riskante und kulturell produktive

200 Medvedev 2006.

> PERSÖNLICHE Herausforderungen und nicht etwa als banale Projektionen eines ALLGEMEINEN Individualismus, einer blinden Apolitizität und Unzurechnungsfähigkeit sprechen können.
>
> Только осознав реальность этой борьбы, можно будет говорить об отдельности, об индивидуальности, о возможности реального разнообразия, о гражданском обществе, о конкуренции идей, форм, поэтик. Об «аполитичности», «частности» как рискованных и культурно-продуктивных ЛИЧНЫХ вызовах, а не как о банальных проекциях ВСЕОБЩЕГО индивидуализма, аполитичности и невменяемости.[201]

Unmittelbar auf diese Textstelle folgt ein Klammerzusatz, den wir in der deutschen Übersetzung von *„… die Literatur wird durchforscht werden"* gestrichen hatten. Medvedev geht in diesem Zusatz auf die Web 2.0-Plattform *LiveJournal* ein, innerhalb derer er auch die Textaktion *A kak vam vot takaja poėzija?* realisierte. Die Medienformate des Web 2.0 bieten nach Medvedev partizipative Möglichkeiten und können, indem sie die Veröffentlichung des Privaten herausfordern, politische Effekte der Aufrichtigkeit erzeugen. Das Medium müsse indes reflektiert angeeignet werden, unverantwortliche Belustigung oder Agitation menschenverachtender Ideologien vermeidend.

Eine weitere, hier bereits mit dem Beispiel *Herr Karjagin, Brecht ist nicht Ihre Tante!* angesprochene Protestform ist die Ein-Mann-Mahnwache (piket). Obwohl ein einzelner Demonstrant wohl oft als armer Irrer betrachtet und nicht ernst genommen wird, so hat die Protestform doch auch einige Vorteile. In Russland unterliegt sie nicht den weit auslegbaren Auflagen des Versammlungsgesetzes. Zudem befindet sich der öffentliche Raum, zumal der zentral hauptstädtische, unter so starker Kontrolle, dass Polizisten und Wärter sich regelmäßig ermutigt fühlen, die Veranstalter ohne Rechtsgrundlage zu verscheuchen – wie im Falle der Mahnwache vor dem Theater Et Cetera, als Medvedev vom Sicherheitspersonal ins Gesicht geschlagen wurde. Solange Drohungen und Gewalttaten gegen die demonstrierenden Störenfriede erfolgen, ist Protest sozusagen formal selbstrechtfertigend, bedarf eigentlich keines speziellen Anlasses. „Vorwärts" benutzte die Mahnwache als rechtlich unproblematische und hinsichtlich der zeitlichen Belastung der Aktivisten anspruchslosere Protestform, um sozial gewissenlose Unternehmen zu belagern. Eine Aktion, deren Dokumentation Keith Gessen in die englische Sammlung von Medvedevs Werken aufgenommen hat[202], erscheint besonders interessant, wiewohl im ersten Moment vielleicht läppisch. Dieser *Protest v Ostankino (Protest in Ostankino)* hatte eine Vorgeschichte: Andrej Malachov, der Gastgeber der Show *Pust' govorjat (Lass*

201 Medvedev 2007b, 157.
202 Gessen 2012, 226–228.

sie doch reden) im Ersten Kanal, hatte Vsevolov Gakkel, den Cellisten der legendären Rock-Gruppe Akvarium, eingeladen, um ihn – ohne sein Wissen – mit der Exfrau des Band-Frontmanns Boris Grebeščnikov zu konfrontieren, mit der er einst eine Affäre gehabt hatte. Medvedev rief zu einer von jeder Parteipolitik und Ideologie absehenden Demonstration vor dem Fernsehturm auf, zu der neben ihm allerdings nur der Dichter Anton Očirov kam. Medvedev trug ein Schild mit dem Slogan „Malachovy – von! Televidenie ljudjam – a ne ubljudkam!" („Malachovs, verschwindet! Das Fernsehen den Menschen, nicht den Ungeheuern!").

Moralisches Fehlverhalten in der Boulevard-Welt, wie das Malachovs, mag unterhalb der Würde und folglich des Radarschirms jedes ideologiekritischen Linken erscheinen. In seiner Nachbesprechung der Aktion offenbart Medvedev jedoch, dass ihn nicht Malachov interessiert habe, sondern die Frage, wie viele von den Tausenden Moskauer Usern, die den Skandal im Internet diskutierten, zu einer politischen Aktion bereit sein würden. In der Tat hätte im Prinzip der Gang auf die Straße – die Mahnwache, in der die Internetuser mit der Investition ihrer Zeit und ihrer körperlichen Präsenz der Aufrichtigkeit ihrer Entrüstung als ethische Subjekte Ausdruck geben hätten können, wirkliche politische Bedeutung gehabt. Denn das kritikwürdige Verhalten Malachovs erscheint als typisch für eine moralisch verkommene, von kommerziellen Interessen getriebene, skandallüsterne Gesellschaft, auf deren Repräsentanten eine in eine Demonstration kanalisierte Kritik hätte wirken können. Tatsächlich sind öffentliche Demonstrationen sowohl den Vertretern von Behörden wie auch von Unternehmen sehr unangenehm. Schon die Anwesenheit zweier protestierender Dichter weckt die Aufmerksamkeit von Polizisten, die Medvedev und Očirov vom Areal rund um den Fernsehturm verbannen möchten. Die moralische Entrüstung im Internet erweist sich *durch* den ignorierten Aufruf von Medvedev also als nicht aufrichtig, *obwohl* der Anlass (das Fehlverhalten Malachovs), *trotz* der ganzen Nichtigkeit der Affäre, genug Stoff für eine wirkliche Kritik der gesellschaftlichen Verhältnisse geben hätte können. Als Medvedevs Aktion ist also nicht eigentlich das Hochhalten eines Plakats vor dem Fernsehturm zu sehen, vielmehr erweist sich diese Aktion zusammen mit dem Aufruf im *LiveJournal* als ein künstlerisch politisches Experiment.

Das Verfahren der zwischen einer Aktion und ihrer Nachbesprechung fluktuierenden Sinnproduktion hatte Medvedev schon 2005 mit *9 maja. Katanie gruši po Moskve (9. Mai. Wie ich eine Birne durch Moskau spazieren führte)* erprobt. Am 9. Mai, also am Feiertag des Sieges im Großen Vaterländischen Krieg, band Medvedev eine Birne an eine Schnur, um mit ihr den Boulevardring abzulaufen, bis sie aufgerieben bzw. bis er mit ihr den ganzen Boulevardring abgeschritten sein würde. Medvedev gibt in der Nachbesprechung der Aktion an, er habe sich auf dem Weg zur Aktion überlegt, ob er

nicht den Text einfach so, über eine erdachte Aktion, über „einen erdachten Helden“[203] schreiben solle; er habe diesen Impuls jedoch verworfen, weil er die „Einheit von Text und Handlung“[204] gespürt habe. Seine Aktion, so Medvedev, habe eben dieses Verhältnis von Text und Handlung untersuchen wollen, und dabei habe er zwei in öffentlicher Demonstration bzw. Perfomance erprobte Formen der Verknüpfung dieser Elemente aufgreifen wollen: die „Protesthandlung oder zumindest aufsehenerregend-spektakuläre und aggressive Handlung“ im Moskauer Aktionismus einerseits, andererseits die Konzeption der Kollektiven Handlungen, eines „nur den ‚Eigenen‘, den Eingeweihten verständlichen Rituals […], das gleichsam ein weißes Feld wiederherstellte, einen Riss im Netz der Ideologie bewirkte“[205], und stets eine riesige textuelle Schleppe nach sich zog.

Die Konstellation, die Medvedev hier entwirft, ist so komplex, dass sie hier nicht erschöpfend untersucht werden kann: ein Text über eine eventuell unsichtbare (nur textuell dokumentierte) Handlung, die an zwei Paradigmen der Aktionskunst anknüpft, die ein vollkommen unterschiedliches Verhältnis von Handlung und Text und unterschiedliche Formen der Dokumentation aufweisen. Ein Deutungsansatz sei gleichwohl versucht.

Die Birne, die in ihrer Materialität durch den Abrieb auf dem Pflaster verändert wird, stellt ein Objekt phänomenologischer Betrachtung dar. Im Laufe der Aktion wäre die Schale der Birne recht schnell abgerieben worden, das so entstandene schöne, wie vom Meer abgeschliffene Objekt hätte indes seine Form lange behalten.[206] Die Birne ist mehr als die materielle Birne. Ähnlich wie bei den „Aktionsobjekten“ der Kollektiven Handlungen („akcionnye ob“ekty“) ist sie nicht lediglich ein physikalischen Kräften unterworfenes, sich transformierendes Objekt. Im Konzeptualismus stellt „das Bewusstsein (und nicht das künstlerische Ding) vorrangig den ästhetischen Gegenstandsbereich [dar], in dem die Kunst sich ereignet“[207]: Das künstlerische Ding ist für den neben Nikita Alekseev wichtigsten Vertreter der Kollektiven Handlungen, Andrej Monastyrskij, Stellvertreter – eine von vielen möglichen Schnittstellen zwischen dem imaginären Text- und Bildraum und der konkret gegebenen Realität.[208] Die Birne steht als materieller Ge-

---

203 Medvedev 2007i, 50: „про некоторого вымышленного героя“.

204 Ebd.: „ощутил единство текста и действия“.

205 Medvedev 2007i, 48: „Оба направления, так или иначе, искали связь между словом и действием, в первом случае, часто протестным или, во всяком случае, спекулятивно- зрелищным, агрессивным, во втором, наоборот, в виде невидимого, понятного только "своим" ритуала, как бы воссоздававшего белое поле, разрыв в сетке идеологии. За каждым таким действом-действием позже образовывался огромный текстовой шлейф.“

206 Vgl. ebd.

207 Monastyrskij 2009, 455: „В концептуализме именно сознание, а не художественная вещь по преимуществу является той эстетической предметностью, где происходит искусство“.

208 Vgl. ebd., 453.

genstand wie auch als Signifikant („Birne"/„gruša") in einem poetischen Verweissystem, das die Welt des Künstlers (Medvedev) konstituiert. Der Gegenstand ist ein Wegweiser, eine Markierung des Gratwegs zwischen den bekannten konsolidierten bzw. sich konsolidierenden Fakten und den unverstandenen. Die Regeln der Aktion regulieren die Konfrontation des Künstlers mit einem „positiven ‚Unverständnis'" („položitelnogo ‚noponimanija'"), dessen „Metafaktur" („metafaktura") seinen Stil ausmachen würde.[209] Die Wahl der Birne als künstlerisches Ding durch Medvedev hat gewisse Vorbedingungen. Sie sei zum einen eine Art „Last" („gruz")[210], die auf die Rolle hinweise, die er in den realen Ereignissen dieses historischen Feiertages, der von Schmerz, Protest und Triumph geprägt sei, zu spielen habe. Weil bzw. indem Medvedev dieser subjektiven Notwendigkeit Tribut zollt, die idiotische Handlung, eine Birne an einer Schnur durch die Stadt zu ziehen, fühlt er sich selbst – um einen Ausdruck aus der Jugendsprache zu benutzen – „unrund" (unsicher, beunruhigt). Zudem verweise, so Medvedev, die Birne aber auch auf die „fig[a] v karmane"[211], die „Feige in der Hosentasche". Diese „Feige" ist ein Zeichen, bei der die Hand zu einer Faust geformt wird, wobei der angewinkelte Daumen zwischen Ring- und Mittelfinger gesteckt wird. Die Geste kann verwendet werden zur Zurückweisung der Forderung eines anderen („Nicht mit mir").[212] Die „Feige in der Hosentasche" ist ein geheimes Zeichen, in der eine Person, an die eine Aufforderung ergeht, sich selbst ihrer Renitenz versichert. Die „figa v karmane" steht somit für das nach innen, in die eigene Szene gerichtete Ritual des sowjetischen Undergrounds, das, wie oben bereits zitiert, „einen Riss im Netz der Ideologie bewirkte".

Der entstandene Text *9 maja. Katanie gruši po Moskve* ist paradoxal: er knüpft einerseits ästhetisch an den Konzeptualismus an, indem eine ästhetische, aus der Sicht des Otto Normalverbrauchers unsinnige Aktion einen Bewusstseinsprozess auslöst, der dann schriftlich weiterverarbeitet wird. Andererseits geht die Aktion über den Konzeptualismus hinaus, weil das Zeitgemäße einer solchen Frage mit feinem Humor infrage gestellt wird. Das Problem ist nämlich, dass Medvedev die ästhetische Haltung, die Abstraktion von der Welt der praktischen Notwendigkeit, die Bourdieu auch manchmal mit dem husserlschen Begriff der Epoché (etwa: „Einklammerung") bezeichnet hat, nicht aufrechterhalten kann. Sein Bewusstsein wird überschwemmt vom Zorn auf jene

209 Ebd.

210 Vgl. Medvedev 2007i, 46.

211 Ebd., 49.

212 Die „figa" – die in die Luft gereckte, nicht die in die Tasche gesteckte – verwendete die Kampage *Protiv vsech* der Regierungsunabhängigen Kontrollkommission als Logo (siehe Abb. 16).

> sogenannt[e] liberal[e] Intelligenz, die heruntergekommen ist, sich hat marginalisieren lassen und jegliche Grundlage in diesem Land verloren hat – sei es aufgrund einer schweren kulturellen oder sonstigen Unzurechnungsfähigkeit, sei es wegen einem allzu eifrigen Eintauchen in die Machtsphäre und den Markt.
>
> [..] т.н. либеральной интеллигенции, выродившейся и маргинализовавшейся, утратившей какие-либо основания в этой стране - либо из-за тяжёлой культурной и прочей невменяемости, либо из-за слишком рьяного погружения во власть и в рынок.[213]

Wie er jedoch vorausschickt, entstammt er selbst dieser Intelligenzija – das eben ist die Last, die ihn an diesem Tag sich so unrund fühlen lässt; besonders schmerzhaft ist es, als er an seinem alten Schulgebäude vorbeigeht, wo er noch in der Sowjetunion zur Schule ging. Aus seinem Zorn kann für ihn nur eine Notwendigkeit folgen: die Notwendigkeit der „ehrlichen intellektuellen und schöpferischen Arbeit" („čestnyj umstvennyj i tvorčeskij trud")[214] sowie die Verständigung mit den Verlierern des Transformationsprozesses, jenen Menschenmengen, von denen er sich vorstellt, dass sie in diesem Augenblick, unweit von ihm und vom Gartenring, zornig unter in die Luft gereckten Stalinporträts am Weißrussischen Bahnhof versuchen, durch die Polizeiabsperrungen hindurch auf die Tverskaja Straße vorzudringen. Das Problem der Anknüpfung an die Kollektiven Handlungen ist dabei nicht, dass der Zeichen- und Bilderraum der Aktionen streng hermetisch isoliert gewesen wäre von ihrer Alltagserfahrung, sondern der Affekt – der Zorn, der nun die Schleusen öffnet, sodass die ästhetische Wahrnehmung nicht hergestellt werden kann, sondern von Gesellschaftskritik überflutet wird. Neben diesem Zorn steht allerdings auch noch die spielerische Intention, die Medvedev diese Aktion entwerfen lässt, in der er mit feinem Humor *demonstriert,* dass die Zeit für den Konzeptualismus – so bedeutsam und subversiv er gewesen sein mag – verstrichen ist. Das Spiel ernst zu nehmen, wird nun etwas anderes bedeuten als vor zwanzig bis dreißig Jahren.

Bezeichnenderweise freilich kann das Spazierenführen der Birne nicht kollektiv stattfinden: Medvedev kann in seiner Zeit nicht Teil eines Gegenkollektivs werden, wie es die Kollektiven Handlungen darstellten, denn alles hat nun eine andere Valenz bekommen. Auch bleibt das Spazierenführen der Birne nicht, wie viele der Aktionen der KD unterhalb der öffentlichen Wahrnehmungsschwelle, sondern ist etwas darüber angesiedelt. Die Polizisten, die an einem Feiertag besonders argwöhnisch den öffentlichen Raum kontrollieren, ruft die Handlung des verstörten jungen Mannes erst einmal nicht auf den

213 Medvedev 2007i, 47.
214 Ebd.

Plan. Es wäre jedoch allzu leicht für Medvedev, die Ordnungshüter dazu zu bringen, sich seines Falles anzunehmen. Er habe gegen Ende seines Rundwegs, vom bevorstehenden Erfolg der Aktion beglückt, befreit ein Lied des Barden Aleksandr Bašlačev angestimmt, dessen Lieder einst die Atmosphäre der Perestroika beeinflussten.[215] Er verstummt indes doch kurz vor dem Gogolevskij-Boulevard, wo die Polizeipräsenz dicht ist. Vielleicht ist der Erzähler auch zu feige; vor allem aber sieht er nicht wirklich den Sinn einer Skandalhandlung, wie sie die Moskauer Aktionisten erprobt hätten, um – so reflektiert er – sie dann an die NBP weiterzugeben.[216] Allein der Umstand, dass man die Miliz mit der Kombination einer ramponierten Birne und eines Perestroikalieds auf den Plan rufen könnte, rechtfertigte noch lange nicht eine solche Provokation. Das Bild der albernen Birne ironisiert so beide Strategien, die unsichtbare, heterotopische Aktion der KD und das Spektakel der Radikalen Kunst. Die Aktion sowie ihre Beschreibung werden zur experimentellen Bestätigung einer Zäsur im Bewusstsein und in der Intentionalität von Autorschaft in der Kunst.

4.2.9 Arkadij Koc und Exkurs zu Roman Os'minkins Technopoėzija

Es ist ein allgemeiner Trend in Russland, Lyrik dem multimedialen Gesamtkunstwerk anzunähern. Die Ergebnisse sind allgegenwärtig. In Zusammenschlüssen wie der russischen/lettischen Gruppe Orbita[217] experimentieren konzeptuell arbeitende Dichter bzw. Künstler mit multimedialen Erweiterungen (Graphik, Film, Installation) des dichterischen Worts. Asja Nemčenok machte Verse russischer und ausländischer Dichter zum Ausgangspunkt ihrer visuell wie akustisch überbordenden Videopoesie. Die recht düstere und lärmende Ästhetik der Gruppe Drėli kuda popalo (etwa: „Herumgestochere") führte zum Vortrag harter Verse vor Techno- und Industrialklängen. Aleksandr Skidan, Dichter, Publizist und Mitglied des Kollektivs Chto Delat, hat die gesamte Tendenz kritisiert: als eine Devaluierung des dichterischen Worts und eine Kapitulation der Dichter, die meinten, ohne diese technische Aufrüstung unter den Bedingungen einer extrem beschleunigten, globalisierten, warenförmigen Massenkommunikation nicht bestehen zu können.[218]

---

215 Der Erzähler baut die Zeile „U poslednej zastavy blesnut ogon'ki, i dorogu štykom pregradit časovoj" aus dem bekannten Lied „Posošok" („Wanderstab") des 1988 jung verstorbenen Leningrader Kultrockers ein: „Im letzten Kontrollposten brennen die Lichter auf, und der Wächter versperrt mir den Weg mit dem Bayonett."

216 Vgl. Medvedev 2007i, 48. – Vgl. zur Diskussion dieser These Kap. 3.5.

217 Die Homepage der Gruppe findet sich unter: http://orbita.lv, letzter Zugriff: 19.01.2017.

218 Vgl. Skidan 2008, 4. Skidan äußert hier freilich nicht einfach konservatives Ressentiment. Er konzediert, dass Lyrik in ihrer multimedialen Erweiterung versucht, den Boden wiederzugewinnen, den

Im Umfeld von Chto Delat und Skidan bewegt sich Roman Os'minkin, der, als Mitglied des Laboratorija poėtičeskogo Akcionizma (Laboratorium des poetischen Aktionismus), seine Lyrik zunehmend um politisch-aktivistische sowie multimediale Elemente erweitert. Schon seine reine Lyrik, wie sie dem Leser im *kraft*-Bändchen *Tovarišč-vešč'* (2010) entgegentritt, zeigt sich von der spracherneuernden Macht des Hip-Hops beeinflusst. Seine gleichwohl schriftliche Herangehensweise an das dichterische Wort steht in Os'minkins zusammen mit dem DJ und Produzenten Anton Komandirov kreierten Album *Techno-Poėzija (Techno-Poesie)* vor der Herausforderung, sich Songschemata anzupassen; gleichzeitig wird das Album erheblich bereichert durch die Melodien, Intonationen und Modulationen verschiedener Musikrichtungen wie Reggae, Hip-Hop, New Wave und Post-Punk. Das Album enthält auch Kostproben sozialer Poesie, wie den mit sprachlichen Registern des Hip-Hops spielerisch umgehenden Song *Kupčino*[219]. Der Song, der seinen Namen von einem proletarischen Vorort von Sankt Petersburg bezieht, beschreibt das dort ansässige Sozium, seine Einwohner, die Jugend – keine goldene evidentermaßen („to ne zolotaja molodëž'")[220] –, um dann im Refrain dem potenziellen Gast des Stadtteils von einem Besuch abzuraten, wie Rapper vor den Straßen eines Ghettos – nur ganz anders:

> Wenn du nicht aus Kupčino bist dann geh nicht durch Kupčino hier sind die Einwohner krankhaft liebenswürdig warten nur auf die Gelegenheit dir ihren Kiez zu zeigen ihr Liebchen laden dich zu Besuch bei ihnen ein bieten dir allerbeste Pantoffeln an was macht man nicht alles wegen dem Petersburger Besuch da reißt man sich ein Bein aus […].
>
> Если ты не с Купчина не ходи по Купчину здесь уж больно влюбчивы жители ждут случая чтобы показать тебе свой райончик лапочку в гости позовут к себе и предложат тапочки только что не белые что еще не сделаешь ради гостя питерца все бока повытерлись […].[221]

sie an die Massenkommunikationsmittel (nicht erst) im *Consumer Capitalism* verloren hat, und auf diese Weise auch die Entfremdung des Menschen im Technischen reflektiert (und somit hier auch das Menschliche wiederzufinden sucht). Der Dichter solle indes seine Exkludiertheit aus der globalisierten, warenförmigen Kommunikation affirmieren, und – indem er sich im Widerspruch zwischen Lyrik und Technik *(poesis* und *techne)* einrichtet – die Öffnung für zukünftiges kollektives Handeln bewahren.

219 Os'minkin 2013b.

220 Os'minkin 2013d.

221 Ebd.

Neben einer solchen Parodie auf sprachliche Register des Hip-Hops, in der Os'minkin, statt Klischees des harten Ghettos aufzugreifen, warmherzig-ironisch die soziale Kluft zwischen der Petersburger Intelligenzija und der Vorstadtbevölkerung thematisiert, gibt es auch direkte politische Lieder, wie etwa den Song *Maloletka (Minderjährige)*[222], in dem Os'minkin Gesetzgebungen aufs Korn nimmt, mit denen sich Russland vor dem schädlichen Einfluss des Westens schützen möchte:

> Бывает повстречаешь лесбиянок
> И сразу принимаешь строгий вид
> Будь трижды вы девицы без изъянов
> От вас гоморрой за версту фонит
>
> А я законы новые читаю
> Гейпропагандою меня не прошибешь
> В россии пол себе не выбирают
> Родилась бабой – бабой и помрешь[223]

Die grassierende Zunahme ultranationalistischer und -konservativer Einstellungen in Russland kritisiert Os'minkin indes mit dem Track *Russkij russkomu* (*Der Russe dem Russen*, 2013c), der eine so satirische wie bittere Antwort auf das im Zuge der Russischen Märsche zu neuer Popularität gelangte pathetische Lied *Russkij russkomu pomogi (Russe, hilf dem Russen)* von Leonid Kornilov darstellt: „Russe habe Mitleid mit dem Russen, aber mit dem Nicht-Russen habe kein Mitleid!"[224] ▶ Audiofile. Mit Blick auf Medvedev ist Os'minkin auch interessant, weil er dem Paradigma der reflektierten und in den Dienst einer linken Idee gestellten Neuen Aufrichtigkeit zurechenbar ist. In seinem Video *Kommunizm ne ideal (Kommunismus ist kein Ideal)* inszeniert sich Os'minkin spärlich bekleidet bei alltäglichen Verrichtungen im häuslichen Umfeld einer Kommunalka. Diese Inszenierung korrespondiert mit dem Text, der erläutert, dass der Kommunismus schon mit der Entscheidung beginne, was man esse oder mit wem man schlafe. Gleichzeitig wirkt die Selbstinszenierung des Halbnackten wild, fast hysterisch, gestikulierend überspannt, verfremdet und selbstironisch. Wie für den postkonzeptua-



http://doi.org/cbfz

222 Os'minkin 2013a.

223 Os'minkin 2013d. Interlineare Übersetzung: Es kommt vor und Du triffst auf Lesben/ Und Du verleihst Deinem Gesicht sofort einen strengen Ausdruck/ Mögt ihr auch dreimal tadellose Mädchen sein/ Gomorrha strahlt ihr doch einen Werst weit aus/ Ich aber lese die neuen Gesetze/ Schwulenpropaganda lass ich nicht durch/ In Russland wählt man sich nicht sein Geschlecht/ Wirst Du als Weib geboren, stirbst Du auch als Weib.

224 Os'minkin 2013d: „Русский русского пожалей, а нерусского не жалей!".

listischen Diskurs üblich, weist Os'minkin die Fremdzuschreibung von Ironie weit von sich.[225] Schon die konzeptuelle Asynchronität[226] zwischen dem mit Gitarre begleiteten Text und der Bildebene verweist indessen auf den höchst flüchtigen Charakter des Moments des Gelingens, in welchem der Dichter als authentische Verkörperung des Kommunismus das proletarische Subjekt beerben könnte.[227]

Arkadij Koc, die Band von Kirill Medvedev, ist im vorliegenden Kontext als Agens einer medialen Transformation der Lyrik zu sehen. Gegründet wurde die Gruppe 2012 von Kirill Medvedev (Gitarre, Gesang) und dem Soziologen Oleg Žuravlëv, nachdem sie entdeckt hatten, dass sie beide die Gedichte von Aleksandr Brener sehr schätzten. Im Laufe der Zeit stießen noch Maler und Chto-Delat-Mitglied Nikolaj Olejnikov (Mundharmonika), Anna Petrovič (Gesang) und weitere Musiker hinzu. Das oben zitierte Gedicht Breners, *Präsident*, das Medvedev bereits für Gesang und Gitarre bearbeitet hatte, wurde eines der ersten – im Reggaestil ausgeführten – Lieder von Arkadij Koc. Ein Video zeigt die Bandmitglieder sowie Medvedevs Sohn, wie sie im heimischen Umfeld einer Wohnung das Lied spielen und sich auf eine Demonstration vorbereiten. Sie tragen die grinsenden, schnurrbärtigen weißen Masken, die auch das Wahrzeichen der Hackergruppe Anonymous sind. Die Bilder von den Bandmitgliedern, die in dieser Maskierung, Zeitung lesend in einem Bus am Kreml vorbeifahren, wurden u.a. durch ihre Aufnahme in den Dokumentarfilm *Winter, Go Away!* bekannt. Gut gaben die Bilder des im März 2012 auf YouTube veröffentlichten Videos der (mittlerweile deutlich relativierten) Hoffnung Ausdruck, im ganz privaten Lebensbereich der atomisierten russischen Gesellschaft habe sich unversehens ein nachhaltiges, für die Machthaber völlig unkalkulierbares Bedrohungspotenzial herausgebildet. Das Video atmet so einen den populären Worten des Petersburger Dichters Pavel Arsen'ev ähnlichen Geist: „Vy nas daže ne predstavljaete."[228] Die Machthaber, die die Interessen der großen Mehrheit

225 Im Gespräch nach einer von Tomaš Glanc organisierten Lesung von Roman Os'minkin an der Slawistik der Humboldt-Universität zu Berlin am 30.09.2013.

226 Auf Glanc' Nachfrage bestätigte Os'minkin den konzeptuellen und nicht zufälligen Charakter der Asynchronität (siehe. vorherige Fußnote).

227 Os'minkin bezeichnet umgekehrt Folgendes als Hauptinteresse seiner Poetik: die Frage, inwiefern der Dichter das proletarische Subjekt beerben kann. Früher habe er naiv an die agitatorische Kraft des Dichters geglaubt, jetzt hingegen bezweifle er ein direktes Verhältnis von Dichtung und politischer Agitation. Es erschien in der Tat bemerkenswert, ja in manchen Augenblicken fast komisch, wie Roman Os'minkin an seinen Aufgabenstellungen sichtlich und aufrichtig leidet.

228 Vgl. Frimmel u.a. 2012, 38, und Gabowitsch 2013, 195: „[…] am 10. Dezember 2011 [steuerte Pawel Arsenjew] ein Wortspiel bei, das sowohl ‚Ihr seid ja nicht unsere Repräsentanten' als auch ‚Ihr habt ja gar keine Ahnung von uns' bedeuten kann. Die Losung war vom ‚No nos representan' der spanischen Indignados abgeleitet. Nachdem die oppositionelle Zeitung Nowaja gaseta den Slogan vor dem Aktionstag am 04.02.2012 großformatig abdruckte, war er auf Demonstrationen von Ka-

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

der Bevölkerung nicht wirklich repräsentierten und den Kontakt zur Bevölkerung verloren hätten, sähen sich nun einem ungeahnt großen Widerstand aus der Bevölkerung gegenüber – so die Hoffnung, an die sowohl im Slogan Arsen'evs als auch im Video *Präsident* appelliert wird.

Arkadij Koc ist benannt nach dem ukrainischen Dichter, der die kanonische Übersetzung der Internationale ins Russische anfertigte. Der Name dürfte neben einem fürs russische Ohr exotischen Klang auch programmatische Bedeutung haben. Die Band intoniert (neben den Gedichten Breners) eine Vielfalt von internationalen Arbeiter- und Protestliedern, deren Texte Kirill Medvedev ins Russische überträgt. Im Repertoire von Arkadij Koc finden sich Gewerkschaftslieder wie *Which side are you on?*, 1931 geschrieben von Florence Reece,[229] Arbeiterkampflieder wie Koc' (des Dichters) *Lied der Proletarier*[230] oder das italienische Partisanenlied *Bella Ciao*[231]. Dass Medvedev die Texte der Klassiker mit großer Kunstfertigkeit adaptiert (und diskret an den russischen Kontext anpasst), kann man an seiner Übertragung von Woodys Guthries Lied *Jesus Christ* feststellen, von der hier die erste und letzte Strophe angeführt werden:

Jesus Christ was a man who travelled through the land
A hard-working man and brave. He said to the rich,
„Give your money to the poor",
But they laid Jesus Christ in His grave
[…]
This song was written in New York City
Of rich man, preacher, and slave
If Jesus was to preach what He preached in Galilee,
They would lay poor Jesus in His grave.

Иисус всю страну исходил поперек,
Не боялся он ничего.

---

relien bis Sibirien zu sehen und wurde kurz darauf als Titel für eine Ausstellung von Protestplakaten im Moskauer Kunstzentrum Artplay ausgesucht." Der junge Literaturwissenschaftler und Dichter Pavel Arsen'ev ist in Peterburg eine ähnlich umtriebige Figur wie Medvedev in Moskau. Er spielt eine wichtige Rolle in der aus dem Kampf um das Bestehen der Europäischen Universität hervorgegangenen Straßenuniversität, ist Herausgeber der Literaturzeitschrift *translit* (welche die Serie *kraft* mitverlegt) und ist Mitglied der Gruppe Laboratorium des poetischen Aktionismus, in deren multimedialen Kunstwerken (Video, Installation) interessante Auseinandersetzungen mit dem Werk Vsevolod Nekrasovs stattfinden (vgl. Laboratorija poėtičeskogo akcionizma 2010).

229 Gruppa Arkadij Koc 2013a: „S kem ty zaodno?".

230 Gruppa Arkadij Koc 2012: „Pesn' proletariev".

231 Gruppa Arkadij Koc 2013a.

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

Он учил всех богатых делиться добром,
И свели в могилу его.
[…]
Я пою эту песню в Москве, где живут
Богачи попы и рабы.
Так что если б Иисус проповедовал тут,
Его так же распяли бы.[232]

Arkadij Koc spielt das Band-Repertoire häufig bei Protestveranstaltungen. Sie traten etwa im Mai 2012 im Protest-Lager Occupy Abay auf oder ein Jahr später auf einer Demonstration für die Freilassung politischer Gefangener, die im Zuge der Zusammenstöße mit der Polizei am 6. Mai 2012 verhaftet wurden.[233] Anders als Pussy Riot, haben sie grundsätzlich nichts gegen Auftritte an professionellen Veranstaltungsorten mit gutem Sound, da sie weniger auf einen medial multiplizierten Überraschungserfolg als an kontinuierlicher Popularisierung linken Gedanken- bzw. Kulturguts interessiert sind. Und dennoch ist ihre Popularität im Wesentlichen begründet durch eine zufällig gefilmte Aktion, die massenweise bei YouTube angeklickt wurde (siehe Tab. 2). Am 19. April 2013 – im Fall Pussy Riot wurde an diesem Verhandlungstag über die Verlängerung der Untersuchungshaft für die Frauen entschieden – fanden im Rahmen eines Global-Action-Days mit der Forderung nach der Freilassung der Künstlerinnen auch (künstlerische) Proteste vor dem Gerichtsgebäude statt, an denen Arkadij Koc teilnehmen wollte. Die Band wurde von den Demonstranten ermutigt zu spielen; die zur Abschirmung von den Polizisten gebildete Menschenkette riss jedoch schnell und die Bandmitglieder wurden in einen „avtozak" – ein fahrbahres Gefängnis – gebracht. Dort sangen sie das Lied *Steny ruchnut' (Wenn die Mauern fallen)* a cappella. Der Fotograf Vlad Čiženkov filmte sie dabei (nachdem er sich vorübergehend mittels seines Journalistenausweises aus der Zelle befreit hatte, um seine Kamera zu holen – siehe Abb. 17a u. 17b und ■ Videofile). Bei *Steny ruchnut'* handelt es sich um eine Adaption des antifrankistischen Lieds *L'Estaca* des katalonischen Barden Lluís Llach aus dem Jahre 1968. Das Lied, das im Original melancholisch und gleichzeitig leichtfüßig und von den dynamischen Geschwindigkeitswechseln hispanischer Musik geprägt ist, wirkt in der Ausführung von Arkadij Koc monotoner und stampfender – noch besser scheint dadurch die unaufhörliche Bewegung des Ansturms zum Ausdruck zu kommen, die notwendig sein wird, um die autoritäre Herrschaft zu stürzen:


http://doi.org/cbf8

232 Zit. nach Fanajlova 2012.

233 Die Aktivität der Gruppe lässt sich auf ihrer Facebook-Seite gut nachvollziehen: https://www.facebook.com/ArkadiyKots, letzter Zugriff: 19.01.2017.

Давай разрушим эту тюрьму
здесь этих стен стоять не должно
так пусть они рухнут, рухнут, рухнут
обветшавшие давно.

И если ты надавишь плечом
и если мы надавим вдвоем,
то стены рухнут, рухнут, рухнут
и свободно мы вздохнем.[234]

Wirkungsvoll ist an dem im „avtozak" aufgenommenen Video u.a., dass die durch einige Mode-Attribute als Hipster ausgezeichneten jungen Sänger sogar das Gefallen eines Häftlings erregen, der von der Physiognomie her wahrscheinlich einer ganz anderen Gesellschaftsschicht entstammt und der beherzte Anläufe macht, mit in den Song einzustimmen.[235]

Das offensichtlich sehr auf Popularität angelegte ästhetische Konzept der Gruppe Arkadij Koc wurde am kontroversesten in einem von Elena Fanajlova geleiteten Radiopanel mit der Band sowie mit Dmitrij Vilenskij (Chto Delat) und dem in Moskau und Berlin ansässigen Dichter, Theaterbetreiber und Aktivisten Aleksandr Del'finov diskutiert. Sowohl Vilenskij als auch Del'finov kritisieren den mangelnden ästhetischen Innovationsfaktor der Gruppe. Del'finov zeigt sich dabei mit der Antwort der Sängerin Anna Petrovič, dass gerade die musikalische Unprofessionalität von Arkadij Koc Teil der Protestästhetik der Gruppe wäre, nicht ganz zufrieden. In der Pop-Geschichte habe gerade die Unprofessionalität zu Revolutionen in der „saund-koncepcija" (dem „Klangkonzept") geführt. Dies aber vermisse er bei Arkadij Koc. Vilenskij für seinen Teil vermisst in ästhetischer Hinsicht eine Autorenstimme und würde sich wünschen, dass Medvedev eigene Verse vertont (was mittlerweile der Fall ist). In politischer Hinsicht erschiene es ihm fruchtbar, wenn diese Verse auf konkrete Themen der jeweiligen Protestinitiativen Bezug nehmen würden. Medvedev stimmt Vilenskij in dieser Analyse nicht zu. Ihm erscheint

---

234 Zit. nach Fanajlova 2012. Interlineare Übersetzung: „Los, lasst uns dieses Gefängnis niederreißen/ diese Mauern sollen hier nicht stehen/ und so sollen sie fallen, fallen, fallen/ sind sie doch schon lange morsch/ Und wenn Du dich mit der Schulter gegen sie wirfst/ Und wenn wir zu zweit uns gegen sie werfen/ dann werden sie fallen, fallen, fallen/ und wir werden frei aufatmen." Medvedev wählte statt der sich im Original findenden Metaphorik des Prangers/Schandpfahls das semantische Feld der „Mauer". Er wiederholte damit, ohne es zu ahnen, eine Resemantisierung, die Jacek Kaczmarski in den 1970ern bei der Übersetzung des Lieds im Kontext der polnischen Solidarność vorgenommen hatte (vgl. Fanajlova 2012).

235 Gruppa Arkadij Koc/Čiženkov 2012b, 2:37.

es wichtig, dass die musikalische Darbietung einen gewissen Abstand zum politischen Anlass bewahrt: weder wolle er „der politischen Aussage eine schöpferische, künstlerische Aussage unterschieben", noch wolle die Gruppe ihre „künstlerische Äußerung mit Hilfe der Politik auftunen".[236] Auch hier verleiht Medvedev seinem Credo Ausdruck, dass es ihm im Moment, in der Phase eines mühseligen Aufbaus einer linken Kultur, wichtiger erscheint, fremde Stimmen erklingen zu lassen, als selbst in eigener Sache aufzutreten, und sein Freund und Bandkollege Olejnikov pflichtet ihm bei, indem er eine krasse, mönchisch-revolutionäre Demutsmetapher beisteuert: „Poka – gumus" – „Bis jetzt ist das nur Humus" – auf dem jene revolutionäre Kultur wachsen müsse. Aleksandr Del'finov merkt in diesem Kontext an, dass man diese Konzeption in Kontinuität zu Medvedevs Verweigerung der eigenen Stimme mit seinem *Ausstieg* aus der Literaturwelt sehen könne.

Die Popularität des Videos vom Ständchen im Gefängnistransporter (mehr als 30.000 Aufrufe bei YouTube) scheint Medvedevs Auffassung recht zu geben, dass man durch die Intonierung der fremden historischen Stimmen der Marginalisierten und Unterdrückten in einem politischen Resonanzraum politische Wirkungen erzielen kann. Das Erschaffen eines originellen auktorialen Akts, der eine politische Resonanz bei so vielen Menschen erzielen könne, sieht Medvedev als äußerst schwierig an, denn diese Wirkung sei kaum vorauszusehen. Vielleicht ist heutzutage eine linke politische Subjektivität so rudimentär, so weit im Rückzug begriffen, dass überzeugende persönliche wie massentaugliche künstlerische Akte nur schwer gelingen. Und die auf dem Album *Muzyka dlja rabočego klassa* (*Musik für die Arbeiterklasse;* 2016) deutlich hörbare musikalische Professionalisierung der Band lässt den Vorwurf, die Band erschließe und bediene einen Absatzmarkt für linke nostalgische Unterhaltungsmusik in Russland, vielleicht nur noch plausibler erscheinen. Schließlich bewirken die vorgetragenen historischen Lieder der Arbeiter- und Protestbewegungen lediglich ein gutes, kämpferisches Gefühl; anders als die linke Literatur, die Medvedev in seinem Verlag herausgibt, fordern die Songs nicht zur intellektuellen Beurteilung ihrer Aktualität und ihrer Kontextualisierung heraus. Angesichts von Arkadij Koc' in Protesttätigkeit eingebundener und wohl weitgehend unkommerzieller musikalischer Aufführungspraxis, die der schwachen russischen Linken lediglich einigen Zulauf dadurch bescheren möchte, dass bei den Menschen Neugier und ein gutes Gefühl erzeugt werden, erscheinen die hier dargelegten Vorwürfe wohl doch allzu streng.

236 Fanajlova 2012: „Поэтому мы не пытаемся подменить, с одной стороны, политическое высказывание творческим, художественным, с другой стороны, не пытаемся свое художественное высказывание раскручивать с помощью политики."

4.2.10 Gedichte eines Aktivisten – Reflexionen über Gewalt

Kirill Medvedev veröffentlichte im Zuge der Massenproteste wieder sporadisch Gedichte. Im Oktober 2006 hatte er seine *LiveJournal*-Seite mit der Ankündigung eröffnet, erneut fünf Jahre keine eigenen Gedichte zu veröffentlichen. Eine Periode – so schreibt Medevdev selbstironisch – von Protest-Lyrik („graždanskoj poėzii")[237], die es nie gegeben habe, sei nun zu Ende gegangen, jetzt beginne die Periode schonungsloser Analyse und ernsthafter Tätigkeit, die es wahrscheinlich genauso wenig geben werde. Das einzige, worauf man sich verlassen könne – u.a. bei ihm selbst –, sei ein Überschuss an Emotionen und ein Erguss derselben in Worten:

> Allerdings habe ich alles, was ich in den letzten fünf Jahren UNMITTELBAR in Versen (oder, na ja, was ich unter Versen verstehe) sagen wollte,
> gesagt.
>
> Однако всё, что за эти пять лет я хотел НЕМЕДЛЕННО сказать стихами (ну, тем, что я понимаю под стихами)
> я сказал.[238]

Deswegen werde er in seinem *LiveJournal* einige andere Sachen schreiben, aber keine Gedichte. Medvedev überprüft in den folgenden Jahren, ob es für ihn wirklich Sinn macht, Gedichte zu veröffentlichen, und entscheidet sich schließlich dafür. Seine Verse stehen nun demokratisch als Posts neben politischen Reflexionen sowie Berichten und Bildern von seinen (und anderen) gesellschaftlichen Aktivitäten auf seiner Facebook-Seite.

Medvedevs Verse positionieren sich in einem Feld der Lyrik, in der die Wirkungsmuster der „graždanskaja poėzija" reaktiviert wurden.[239] Aleksej Cvetkov – oben als Meister des stëb eingeführt – hat einen, nicht ganz ernst gemeinten, kleinen *Political Guide to Contemporary Russian Poetry* geschrieben (2013). Ideologisch eher vielfältig sind

---

237 Medvedev 2006a.

238 Ebd.

239 Es sei auf einen höchst bemerkenswerten Aufsatz von Viktor Gofman hingewiesen: „Ryleev-Poėt" zeichnet sich dadurch aus, dass er auf dem Fundament immensen Wissens über das poetische Feld der Zeit die Entwicklungen der Lyrik aufzeigt, welche den spezifischen politischen „Gestus" (Gofman 1929, 28: „žest") Ryleevs ermöglichten – „Ja ne poėt, a graždanin" („Nicht Dichter bin ich, sondern Bürger") – und die Lyrik zum politischen Verständigungsmittel im Dekabrismus machten. Gofman zeigt einerseits, welche formalen Voraussetzungen in der Sinnkonstitution der Lyrik dem Bild oder *image* (ebd.: „obraz") des revolutionären Dichters Ryleev zugrunde liegen und wie andererseits die Projektion der biographischen Persönlichkeit auf den poetischen „Helden" wirksam wurde (ebd.: „geroj").

die regelmäßigen Lesungen am Majakovskij-Denkmal auf dem Triumfal'naja Platz, dem angestammten Ort des Protests der Bewegung Drugaja Rossija; ein Mitglied, Matvej Krylov („skif" – der „Skythe"), ist es auch, der diese Zusammenkünfte organisiert. Im liberalen Lager erwähnt Cvetkov u.a. Fanajlova, die mit ihrer sozialen Poesie auch schon mit Medvedev verglichen wurde[240], sowie den sehr populären Schriftsteller und Essayisten Dmitrij Bykov. In der von Andrej Vasil'ev produzierten Sendung *Graždanin poėt (Der Bürger Dichter/ Herr Dichter)*[241] werden satirische politische Verse, die Bykov im Namen der großen russischen Dichter schmiedet, vom Schauspieler Michail Efremov rezitiert. Im rechten Lager kommt man nicht an dem sehr populären, ein derbes volkstümliches Image kultivierenden Vsevolod Emelin vorbei. Auch hinsichtlich der Dichter von Medvedevs Verlag, in dem immerhin sein Buch *Pop-Marksizm* (2011) erschien, geizt Cvetkov nicht mit Kritik:

> Despite all their interest in the language of the exploited, various forms of alienation and the prospects of social liberation for the oppressed classes, these new leftist poets all gravitate towards complex forms and rely on a primed readership, familiar with critical theory, well versed in conceptualism and vers-libre. In other words, they have managed to create a literary subculture marked by high literary standards, one of a neo-Marxist variety: their own version of leftist and small-print-run subculture. These authors, who take ubiquitous inequality as an opportunity for striking new relationships, are exceptionally well read, but their success with the public is out of question – and it was perhaps never in the cards. (Cvetkov 2013, 232).

Problematisch an dieser nicht ganz unberechtigten Kritik Cvetkovs[242] ist zum einen, dass er politische Effektivität – entgegen dem Credo des Verlegers Medvedev – von vornherein zum alleinigen Bewertungskriterium macht. Außerdem wird die stilistische Bandbreite von *kraft* in der Polemik zu einfach dargestellt. Während etwa Arsen'ev und Očirov in der Tat formal sehr herausfordernde Lyrik schreiben, erscheint die Polemik hinsichtlich der nun wirklich nicht konzeptualistisch zu nennenden Lyrik Medvedevs doch fehlzugehen. Interessant ist jedenfalls am Text Cvetkovs, dass er – wenn auch in satirischer Absicht – ohne große Mühen auch wichtige Autoren in politische Lager einteilen kann. Daran sieht man schon, dass das heteronome Ordnungsprinzip der Politik selbst im lyrischen Feld einiges Gewicht hat. Eine engagierte und autonome Position im

240 Vgl. Golynko-Vol'fson 2008.

241 Als eine zu sowjetischen Zeiten, von offizieller Seite übliche Form der Anrede des Dichters interpretierbar.

242 Siehe zur Erhärtung der Diagnose der „small-print-run subculture" Tab. 1.

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

Feld wie die Medvedevs muss sich in dieser Situation nicht nur von den Positionen des L'art pour l'art abgrenzen, sondern sondern auch von der populistischen Verwendung der Lyrik.

Die Gedichte, die Medvedev ziemlich genau seit dem Ausbruch der Proteste in Moskau im Dezember 2011 sporadisch veröffentlichte, leihen sich so nicht gerade auf eindeutige Weise Protest oder Freiheitspathos. Sie reflektieren viel mehr Gewalterfahrung, und dies nicht von ungefähr, wurden die Demonstranten der „Schneerevolution" doch häufig Opfer von Polizeiwillkür. Insbesondere am 6. Mai 2012, dem Tag der Vereidigung Putins für die neue Amtsperiode, kam es zu zahlreichen Zusammenstößen zwischen Polizei und Demonstranten, was eine Verhaftungswelle nach sich zog.[243]

Stilistisch gesehen, knüpft Medvedev nicht an die verschlüsselte Lyrik von *3%* an; in seinen neuen Gedichten scheint er wieder ganz der Alte – die Chronik des persönlichen Erlebens und des kommunikativen Geschehens bilden das Grundsujet der Rede. Und doch zeigen diese Gedichte auch eine ästhetische Neuerung. Neben die abrupten, „unzureichend motivierten" dramatischen Öffnungen des Innenlebens des lyrischen Ichs, die schon für die früheren Gedichte charakteristisch waren, tritt nun eine Art Traumlogik, in der Inhalte verdichtet und verschoben erscheinen. Das lyrische Ich, das als Aktivist Bekanntschaft mit dem staatlichen Gewaltapparat macht, wird von der Beschäftigung mit der Gewalt stark eingenommen. Ängste wie auch Sehnsüchte werden so hervorgerufen. Wie bereits oben mit Mischa Gabotwitsch verdeutlicht, haben in dieser in Unruhe geratenen Gesellschaft Gewaltphantasien Konjunktur.

Was ist eine rationale Umgangsweise mit Hass? In einem in den ersten Dezembertagen veröffentlichten Gedicht fragt Medvedev, ob der Hass in revolutionären Perioden nicht „äußerst authentisch und menschlich" („naibolee podlinnym i čelovečeskim") sei: „Der Hass ist ein wunderbares, echt menschliches Gefühl, nicht wahr?"[244] Wie aber kann man unter der Prämisse des philosophischen Materialismus und angesichts der Erfahrungen mit dem staatlichen Gewaltapparat – in einer hass- und gewaltbeherrschten Situation – eine Grenze ziehen zwischen den echten, hassenswerten Unterdrückern und den Unterdrückten, die eigentlich Adressaten, nicht Feinde, einer linken Politik sein müssten? Bereits 2008 hatte Medvedev „Die KPI an die Jugend!" (1968) übersetzt und veröffentlicht, das provokative Gedicht Pier Paolo Pasolinis, in dem der 1949 wegen seiner Homosexualität aus der Kommunistischen Partei ausgeschlossene Dichter und Filmemacher eben im Namen dieser KPI die revoltierenden Studenten schalt, sie würden lediglich Vaterkomplexe austragen und dass, wenn sie sich Schlachten mit den Polizisten – den Vertretern niederer Schichten – lieferten, *sie* die Vertreter der oberen

243 Vgl. Gabowitsch 2013, 25.
244 Medvedev 2011b: „Ненависть – прекрасное, подлинно человеческое чувство, правда?"

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

Schichten in diesem Stück „Klassenkampf" gäben.[245] Freilich handelte es sich hierbei um eine Textaktion Pasolinis, deren Bestandteil eben eine Reflexion über diese „schlechte[n] Verse" selbst ist: „Alles ist in Anführungszeichen gesagt. Die Passage über die Polizisten ist ein Stück ars rhetorica […], alle [Verse] sind folglich ‚gedoppelt', nämlich ironisch und selbstironisch".[246] Und dennoch erzeugt dieser Text Pasolinis den Eindruck entwaffnender Ehrlichkeit. Er ist ein Stück „Selbstanalyse"[247], zu der er unbedingt auch die Studenten ermutigen möchte.

All diese Themen und die Kniffe Pasolinis schwingen also mit, wenn Medvedev versucht, das Fadenkreuz seines Hasses treffsicher zu platzieren. Zehn bis fünfzehn Prozent der Polizisten – lediglich die ganz „erkalteten" („otmorožennym")[248] – könne er hassen; einen „absoluten und heiligen Hass"[249] empfinde er indes gegen: Putin und Dmitrij Medvedev, die Elite, die sich in den 1990er Jahren bereichert habe; die Vorgesetzten, die Angestellte zwingen, Einiges Russland zu wählen; die Polittechnologen und die Funktionäre der Pro-Kreml-Jugendbewegungen; die FSB-Angehörigen und Spezialkräfte zur Extremismusbekämpfung; die Beamten, die die aus der Provinz angekarrten OMON-Spezialkräfte gegen die vermeintlich vom feindlichen Ausland dirigierten Gay-Pride-Paraden hetzen.

Pasolini schreibt, seine Verse seien „schlecht", weil sie „nicht hinreichen, um das auszudrücken, was der Autor ausdrücken will"[250]. Sie sind „ironisch", d.h. sarkastisch gegenüber den Studenten, „selbstironisch" aber, weil sie einseitig sind, der Autor im Gedicht einen nicht haltbaren Standpunkt einnimmt, um ihn gleichsam auszuprobieren.

---

245 Vgl. Medvedev 2008a. – Pasolini 1991a, 155 f.: „Ihr habt die Gesichter von Vatersöhnchen./ Die rechte Art schlägt immer durch./ Ihr habt denselben bösen Blick./ Ihr seid furchtsam, unsicher, verzweifelt/ (ausgezeichnet!), aber ihr wißt auch, wie/ man arrogant, erpresserisch und sicher ist:/ kleinbürgerliche Vorrechte, Freunde./ Als ihr euch gestern in Valle Giulia geprügelt habt/ mit den Polizisten,/ hielt ich es mit den Polizisten!/ Weil die Polizisten Söhne von armen Leuten sind./ Sie kommen aus Randzonen, ländlichen und städtischen./ […] Und dann seht, wie sie angezogen sind: wie Hanswürste/ mit jenem groben Stoff, der nach Truppenverpflegung,/ Schreibstube und Volk riecht. Schlimmer als alles natürlich/ ist die psychologische Verfassung, auf die sie reduziert sind/ (für vierzigtausend Lire im Monat): […] erniedrigt, weil sie ihr Menschsein verloren haben,/ um Polizisten zu sein (gehaßt werden lehrt hassen). Sie sind zwanzig, in eurem Alter, liebe Freunde und Freundinnen./ Gegen die Institution der Polizei sind wir uns selbstverständlich einig./ Aber legt euch einmal mit der Justiz an, und ihr werdet sehen!/ […] In Valle Giulia hat es gestern also ein Stück/ Klassenkampf gegeben: und ihr, Freunde (obwohl im/ Recht), wart die Reichen, während die Polizisten (im/ Unrecht) die Armen waren. Ein schöner Sieg also,/ der eure! […]."

246 Pasolini 1991b, 161.

247 Ebd., 165.

248 Medvedev 2011e.

249 Medvedev 2011b: „Ненависть абсолютную и священную я испытываю".

250 Pasolini 1991b, 161.

https://doi.org/10.7788/9783412508364

Die Bedeutungen würden dabei „von den Nebenbedeutungen verzerrt und die Nebenbedeutungen zugleich von den Bedeutungen verdunkelt“[251]. Dies aber will nicht heißen, Pasolinis Verse wären in dem Sinne ironisch, dass der studentenkritische Standpunkt vorgeführt würde. Vielmehr ist Pasolinis Zorn in seinen Versen dialektisch aufgehoben. Auch der Hass des lyrischen Ichs in Medvedevs Gedicht wird durch die Gedichtform nicht desavouiert. Hass scheint angesichts der Erfahrungen mit dem Gewaltapparat legitim. Er wird indes eingeklammert und seiner Naturhaftigkeit beraubt. Die Grenzziehung zwischen den Feinden und denen, die gerettet werden können (d.h. denen, die noch nicht innerlich erfroren sind), erfolgt durch ein lyrisches Ich und wird damit der Reflexion des Lesers anheimgegeben. Hiermit wird keineswegs in einem vulgären postmodernen Sinne die Grenzziehung zwischen Freund und Feind dekonstruiert, um den Leser in einem Zustand der theoretischen Schau, der Kontemplation stillzustellen. Vielmehr soll dem Leser seine Verantwortlichkeit klargemacht werden; seine Affekte sollen nicht einem Automatismus unterliegen, der seinem Hass den Anschein des Heiligen oder Natürlichen verleiht.[252]

Für eine solche Interpretation spricht auch das Gedicht *Den' Pobedy (Tag des Sieges)*. Das Gedicht, das mit der Formel „Ich werde nun erzählen, was in unserer Stadt am Tag des Sieges geschah“[253] beginnt, berichtet von einem haarsträubenden Beispiel von Polizeigewalt, der völlig unmotivierten Schikanierung junger Familien auf dem Feiertagsspaziergang durch sadistische Polizisten. Das lyrische Ich und seine Verbündeten schreiten, als sie von diesem Vorfall hören, sofort zur Tat. Sie rächen die Opfer (die selbst eigentlich gar keinen bleibenden Schaden genommen haben), indem sie die zwei verantwortlichen Polizisten auf grausame und groteske Art und Weise töten. Den Abschluss des grotesken und surrealen Gedichts stellt die Frage nach der Gewalt expliziter:

> … Später saßen wir in einer Pide-Bäckerei und ich legte meine Ansichten über Gewalt dar.
> Ich sagte, dass ich nie einen Menschen töten könnte, der, als Beispiel,
> den Auftrag gegeben hätte, mein Lieblingsgebäude abzureißen oder einen Park abzuholzen,
> weil das Leben eines Menschen nicht mit einem Maß wie ein Gebäude oder ein Park zu messen ist.
> Und ich bin selbstverständlich auch gegen den Straßenterror,

251 Ebd.

252 Bozović (2014, 92–95), das oben erwähnte Gedicht über den Kampf um den Chimki-Wald interpretierend, legt in ihrer Analyse den Schwerpunkt auf Medvedevs Verhältnis zum militanten, gewalttätigen Aspekt der Avantgardetradition: „[…] the poem betrays and elicits complex and mixed emotions over the encoded, if usually hidden, implicit violence of the avantgarde“ (ebd., 94).

253 Medvedev 2012: „Вот что произошло в нашем городе в день Победы […].“

in keinem Fall sollen beliebige
Menschen leiden. Also keine Bomben und Detonationen.
Punktuelle Hinrichtungen aber sind legitim –
für Folter oder ausgeklügelte Gewaltakte gegen
unsere Genossen, oder auch einfach gegen wehrlose Menschen,
finde ich, kann und soll man töten.
…Glücklicherweise konnte schon nicht mehr die Rede davon sein,
ob es überhaupt gut ist, zu töten,
ob man mit Gewalt auf Gewalt antworten darf,
ob das Polizistentränchen uns die globale Harmonie kostet
oder ähnliches. Die Sache war ja erledigt.

…Потом мы сидели в чебуречной и я излагал друзьям свои взгляды
на насилие.
Я говорил, что никогда не смогу убить человека, который, например,
приказал снести моё любимое здание или вырубить парк,
потому что жизнь человека, конечно, несоизмерима со зданием или парком.
И я, безусловно, против уличного террора,
ни в коем случае не должны страдать
случайные люди. Никаких бомб и подрывов.
А вот точечные казни оправданы –
за пытки и изощрённое насилие по отношению
к нашим товарищам, а также просто к беззащитным людям,
я считаю, можно и нужно убивать.

…К счастью, речь уже не могла идти о том,
хорошо ли убивать вообще,
можно ли отвечать насилием на насилие,
стоит ли слезинка мента всемирной гармонии
и т.п. Дело-то было сделано.[254]

Freilich wäre die Annahme, der Autor würde uns hier seine Ansichten zum Thema revolutionärer Gewalt darlegen, absurd. Vielmehr dient das Gedicht hier erst einmal dazu, das Exzessive von Rachephantasien darzustellen, bei denen Menschen sich ertappen, wenn sie Opfer ganz unmotivierter Gewalt werden; auch wenn sie keinen bleibenden Schaden davontragen. Oben wurde Medvedevs im 9/11-Essay geäußerte Hoffnung

254 Ebd.

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

wiedergegeben, dass die Kunst zu einer sinnlichen Prüfung für ideologisches Gedankengut werden könne. Analog dazu kann vielleicht die lyrische Ausbuchstabierung einer Gewaltphantasie diese ad absurdum führen. Sie kann also der Gewaltkontrolle dienen. Hierbei bleibt Medvedev jedoch nicht stehen: Das lyrische Ich verspottet die naive pazifistische Haltung, die im Angesicht des Unrechts ein ganz abstraktes Prinzip bewahren will, die Täter aber gewähren lässt. Das Plädoyer gegen die Methoden des Terrors ist gleichfalls nachvollziehbar – Medvedev hat sich über die zerstörerische, stumm machende Wirkung des Terrors als äußerster Form der ideologischen Selbstentfremdung sowohl des Täters als auch auf Seiten des Zuschauers in einer Nachschrift zum Essay *Moj fašizm* geäußert.[255] Dennoch ist an der Logik des lyrischen Ichs irgendwie etwas faul. Die Gewalt wird gerade hinsichtlich der universalisierbaren politischen Interessen ausgeschlossen, gerechtfertigt wird sie hingegen als Rache für das von Genossen oder Wehrlosen erlittene Leid. Die Gewaltphantasie wird erneut vorgeführt: als Phantasie einer skurrilen Blutrache betreibenden Robin-Hood-Bande.[256]

Was also hat es auf sich mit der Gewalt?

In der Konfrontation mit dem staatlichen Gewaltapparat werden Gewaltphantasien geboren, ob man nun Gewalt an sich ablehnt oder nicht. In einem Gedicht[257], das in den in der Zeitschrift *Novoe literaturnoe obozrenie* teilweise vorveröffentlichten Zyklus *Pochod na mėriju*[258] *(Der Marsch zum Rathaus)* aufgenommen wurde, erinnert sich das lyrische Ich, während es in Richtung Chimki-Wald, der vor der Abholzung geschützt werden soll, einer schwer ausgerüsteten Mannschaft der OMON-Spezialeinheiten entgegenläuft, an ein anarchistisches Manifest, demnach nur derjenige über den Pazifismus sinnieren könne, der über Waffen verfüge. In der Phantasie des Ichs taucht aus den eigenen hinteren Reihen ein Maschinengewehr auf, das die Polizisten niedermäht. Über den Leichen der Polizisten stehend, mahnt die Führerin der Bewegung zur Rettung des Chimki-Walds; das wichtigste sei, dass es nun keine Revolution geben dürfe, die zu einem unkontrollierbaren Blutvergießen führen würde. Aber es habe doch heute bereits mehr Opfer gegeben als während der Oktoberrevolution, gibt das lyrische Ich zu bedenken; nicht, wenn man die Folgeopfer im Bürgerkrieg mit einrechne, entgegnet jemand; und in diesem surrealen Stil geht der Streit weiter, bis Truppen der OMON die Seite wechseln und sich zu den Revolutionären wider Willen als Verstärkung schlagen. Das Gedicht

---

255 Vgl. Medvedev 2007f, 36 Fn. 1.

256 Nicht gerade im Sinne der *political correctness* steigert Medvedev die Komik durch orientalisierende Momente: Die Nachbesprechung des Doppelmords erfolgt in einem Imbiss, wo Fleischtaschen nach kaukasischer Art gemacht werden (čeburečnaja). Der zweite Polizist wird getötet, indem ihm ein großer Schaschlikspieß (šampur) durch den Hals getrieben wird, der sich zufällig im Gebüsch findet.

257 Medvedev 2011e.

258 2014 in Medvedevs eigenem Verlag erschienen.

scheint anzuzeigen, dass der Diskurs der Angst vor dem Aufstand, der Wiederholung der blutigen Revolution, unter den herrschenden Bedingungen eines übermächtigen Staatsapparats völlig absurd ist. In einem anderen Gedicht drückt die Frau eines unter ungeklärten Umständen umgekommenen Gewerkschaftsaktivisten im Gespräch mit dem lyrischen Ich ihre Verzweiflung aus.[259] Wie ohnmächtig die Gewerkschaftsaktivisten seien angesichts der Methode der Polizei, diesen Drogen zuzustecken und sie dann für deren Besitz jahrelang wegzusperren! Langsam würde der Aufbau der Gewerkschaften vorangehen und mit wie vielen Rückschlägen sei er verbunden! Terror aber – dieser wäre nicht mehr als das eigentlich legitime Zurückschlagen mit gleichen Waffen – käme bei diesen Kräfteverhältnissen dem Verlassen des Schützengrabens gleich, um direkt ins feindliche Feuer zu laufen. Dennoch: Nach Meinung des lyrischen Ichs ist es der direkte Umgang mit der Gewalt, der das politische Bewusstsein des Gewerkschaftlers höher erscheinen lässt als das des Professors der politischen Wissenschaft. Das Gedicht macht einen Schwenk zu einer stilistisch disparaten, romantischen Szene, in der eine Mutter ihr sattes Kindlein in den Schlaf redet: Es solle schlafen – der Knabe werde viel Kraft brauchen, „mutige kräftige männliche Kämpfer wird die Arbeiterklasse brauchen/ harte Zeiten stehen bevor“[260]. Der Effekt dieses Schwenks ist fast unheimlich. Angesichts des Gesprächs des lyrischen Ichs mit der Frau, das ihr Elend, die Ohnmacht angesichts ihrer Gewalterfahrung völlig wahrhaft wiedergibt, erscheint die absolut trashige Bildlichkeit um das Kind, mit der der Erfahrung des Klassenkampfs nun sentimentaler Ausdruck gegeben wird, vollkommen *glaubhaft*. Eine Provokation ist dies, die mit *stëb* nichts zu tun hat, vielmehr den Leser in die Magengrube stößt und pöbelt: und jetzt trau Dich und sag, dass das kein Klassenkampf ist. Das Sentimentale ist eben nur sentimental, wenn es unangemessen ist.

Das komplexeste Gedicht des Zyklus *Marsch zum Rathaus*[261] ist das titelgebende Gedicht. Das lyrische Ich geht mit Lev Ponomarev – einem bekannten Menschenrechtler und Mitbegründer der Gesellschaft Memorial – zur Stadtverwaltung, um einen antifaschistischen Umzug genehmigen zu lassen. Der Beamte, den sie antreffen, ist eigentlich

259 Vgl. Medvedev 2012b.

260 Medvedev 2012b: „храбрые крепкие мужественные бойцы будут нужны рабочему классу/ тяжелые впереди времена“.

261 Im Titel des Gedichts klingt eventuell auch die Diskussion um die Verwüstung des Rathauses von Chimki im Zuge der Demonstrationen gegen die Abholzung des in diesem Bezirk gelegenen Stadtwalds an. 70 bis 80 junge Aktivisten zogen am 28. Juli 2010 gegen das Rathaus, weil die Polizei die Demonstranten nicht vor Skinhead- und Hooligangruppen geschützt hatte: höchstwahrscheinlich von den mit der Abholzung beauftragten Firmen dafür bezahlt, die Lager der Umweltschutzaktivisten brutal zu überfallen. In der Folge wurden einige Aktivisten aus der Antifa-Szene festgenommen. Eine dieser sogenannten „Geißeln von Chimki“, Maksim Solopov, wurde zu einer zweijährigen Haftstrafe auf Bewährung verurteilt.

https://doi.org/10.7788/9783412508364

lediglich der Übermittler der schlechten Nachricht: Von oben wurde entschieden, dass die Demonstration nicht genehmigt sei. Ponomarev ist sehr verärgert und beginnt mit dem Beamten über Paragraphen zu rechten. Das lyrische Ich, das überzeugt ist, dass solche juristischen Wortgefechte in Gaunerei („žul'ničestvo")[262] ausarten, schweift in seinen Gedanken ab. Es erinnert sich der Oktobertage der Verfassungskrise 1993. In der Nacht zum 2. Oktober, bevor das Rathaus, in dem es nun steht, von den Kräften der Opposition eingenommen wurde, war es mit einigen anderen ein paar Blocks entfernt von der Polizei aufgegriffen worden, weil sie ein Fenster des Rathauses eingeschlagen hätten. Das lyrische Ich versicherte glaubhaft, sie wären es nicht gewesen, und die Polizisten ließen sie gehen.

Obwohl, wie später klar wurde, ich das Fenster eingeschlagen hatte,
nur hatte ich es vergessen.
O heiliger Rausch!
Die Wahrheit zu sagen, ist leicht und angenehm.

Хотя, как потом выяснилось, стекло разбил я,
просто это уже не помнил.
О святое пянство!
Правду говорить легко и приятно![263]

Von dieser Erinnerung wird das lyrische Ich in die Gegenwart zurückgeholt, durch turbulente Geräusche. Ponomarev ist dabei, den Beamten „herzufotzen" („v"ebal")[264]. Das lyrische Ich bestürmt seinen Verbündeten erfolglos, seine Gewalthandlungen einzustellen. Und während es alles wie in Zeitlupe wahrnimmt, wird dem lyrischen Ich wieder einer der für Medvedevs Gedichte so typischen Offenbarungsmomente zuteil, diesmal in einer Art akustischen Halluzination:

was Ponomarev sagte, das habe ich auch nicht gehört,
aber was wird ein Mensch schon sagen, der auf seine Rechte besteht
in stolzer Raserei?
aber er redete.
ich kenne euch versponnene Sozialisten
nicht fähig sich selbst und andere zu verteidigen.

262 Medvedev 2011c, 8.
263 Ebd.
264 Ebd.

Halbsektierer und Kinder,
nicht auf eure Rechte bedacht.
marginale Nörgler.
Alte Jungfern im Bibliotheksdienst.
Seid ihr in der Subkultur oder in der Politik –
Entscheidet euch doch endlich –
wo seid ihr denn?

что говорил Пономарев, я тоже не слышал.
но что может сказать человек, отстаивающий свои права
в гордом исступлении?
однако он говорил.
я знаю вас, малахольных социалистов.
не способных защитить себя и других.
полусектанты и дети,
не помышляющие о своих правах.
маргинальные нытики.
старые библиотечные девы.
в субкультуре вы или в политике –
определитесь уже наконец –
где вы?[265]

Dieser Vorfall, so das lyrische Ich, habe ihm noch zu denken gegeben. In der Tat scheint das lange Wiederkäuen der blutigen Folgen der Revolutionen die Linke oft lang davon abzuhalten, ihre Rechte zu verteidigen. Dieser Gedanke wiederum hätte ihn noch länger beschäftigt, wenn nicht Ponomarev ihm am folgenden Tag geschrieben hätte, dass sie die Genehmigung für die Demonstration definitiv nicht erhalten hätten. „Morgen wird es einen neuen Marsch zum Rathaus geben" („Zavtra – novyj pochod na mėriju")[266]. So endet das Gedicht.

Es ist mir nun nicht bekannt, wie der echte Ponomarev über Medvedev und seine Genossen denkt oder ob er zur Handgreiflichkeit gegen Beamte neigt. Im Gedicht jedenfalls wird die Figur auf surreale Weise zu einer Art Ich-Ideal, von dem sich die Selbstzweifel des lyrischen Ichs abheben. Die Figur Ponomarev nimmt den juristischen Kampf gegen den Beamten auf und übertritt – als er nicht weiterkommt – sogar noch das Gesetz, indem er physische Gewalt einsetzt. Das lyrische Ich ist hingegen verträumt

265 Ebd.
266 Ebd., 9.

https://doi.org/10.7788/9783412508364

und erinnert sich abdriftend zu allem Überfluss noch an einen absolut spontanen Akt des Vandalismus, der beiläufig, retrospektiv quasi unwissentlich erfolgte. Nicht nur erzielt dieser Glasbruch nicht die Wirkung einer entschlossenen, symbolisch eingehegten Handlung, er entzieht sich sogar soweit dem Bewusstsein des lyrischen Ichs, dass es sich auf den Appell der Macht hin, seine Schuld zu bekennen, mühelos exkulpieren kann. Damit demonstriert das lyrische Ich seine Unfähigkeit, sich auf strategische Art und Weise zur Gewalt zu verhalten. Zwar bleibt auch die „stolze[.] Raserei" von Ponomarev erfolglos. Mit feinem Humor und ohne falschen Heroismus aber arbeitet das Gedicht auf die Frage hin, ob es nicht notwendig sei, auf Tuchfühlung zu gehen, um in einen Clinch mit den Herrschaftsinstitutionen zu gelangen. Damit wird – experimentell und prospektiv – die Gefahr als eine mögliche parrhesiastische Dimension eines humanistischen Ideals (der richtigen Lebensweise) sinnlich überprüft: die dichterische Einbildungskraft fungiert wieder als Prüfstein. Kunst und Kultur können in diesem humanistischen Ideal nur Komponenten sein. Das lyrische Ich schätzt – im Gedicht über das Gespräch mit der Frau des toten Gewerkschaftsaktivisten[267] – auf die Frage hin, mit welcher Aktion man auf die widerrechtliche Verhaftung eines Aktivisten antworten könne, die Möglichkeiten des Kunst-Aktivismus als vergleichsweise gering ein. Wer die politische Arbeit (den Aufbau einer Gewerkschaft etwa) nicht in seiner Mühseligkeit und Fast-Hoffnungslosigkeit ertragen wolle, der solle doch lieber gleich zur grausamen Gegengewalt greifen, um den Machthabern zu demonstrieren, dass die Menschen die Geduld verlieren:

> Was aber ist zu tun, welche Aktion sollen wir ins Rollen bringen,
> dass alle davon erfahren? Und wie kann man überhaupt so noch leben?
> Ich sage, es gibt zwei Varianten – entweder den geduldigen Aufbau
> der Gewerkschaften … wenn aber nicht das, dann muss man ganz hart durchgreifen,
> weil radikale Künstlereien werden hier gar nicht helfen,
> sie zeigen auf diese Schweine keine Wirkung, […].
>
> Но что же делать, говорит она, какую акцию надо замутить,
> чтоб все узнали? И как быть вообще?
> Я говорю, что вижу два варианта – либо терпеливое строительство
> профсоюзов… а если нет тогда надо совсем жестко действовать,
> потому что никакие радикальные художества тут не помогут,
> не проймут этих козлов, […].[268]

267 Medvedev 2012b.
268 Ebd.

Radikale Kunst als Mimikry von terroristischen Untergrundbewegungen (etwa „Vojna“) kann von den Machthabern ignoriert werden; wenn diese aber beschließen, die Analogien zum *wahren Ding* ernst zu nehmen (wie im Prozess gegen Pussy Riot geschehen), haben sie wahrscheinlich die begründete Hoffnung, die dann ablaufenden medialen, politischen und juristischen Prozesse für ihre Zwecke ausschlachten zu können. Ich glaube nicht, dass Medvedev zum Terror aufrufen möchte. Es bleibt aber die Frage: Wie auf Gewalt reagieren? – wozu die in Verfolgung eigener Rechte, in der Regel mittels Demonstrationen, erlittene Gewalt gehört. Kann man auf Terror nur mit Gegenterror antworten, und wenn nicht, kann man es mit Gedichten tun? Oder sind Gedicht oder Gegengewalt die falschen Alternativen? Das ist der Reflexionsraum, den Medvedevs neue Gedichte eröffnen.

4.3 Chto Delat

Foucaults Begriff der Parrhesia als einer Perspektive kritischer Kunst wurde in gewisser Weise von Chto Delat selbst übernommen, wenn auch indirekt. Das Material, das die Zeitschrift des Institute of Contemporary Art *Roland* zu *The Urgent Need to Struggle* (09.09.–24.10.2010), der ersten Einzelshow von Chto Delat, veröffentlichte, enthielt einen Ausschnitt aus Gerald Raunigs oben erwähntem Artikel über seine Theorie der „instituierenden Praxen“ im Kunstfeld. Raunigs Fassung der Parrhesia ist nicht fokussiert auf das riskante Wahrsprechen im Angesicht des Machthabers, sondern auf selbstreflexive Praktiken, in denen ein Zusammenhang von vernünftiger Rede und Lebensweise hergestellt werden soll. Für Raunig ergab sich diese Funktionsverschiebung durch einen Bedeutungsverlust der politischen Öffentlichkeit in der Agora, der die Parrhesia zunehmend in den Zusammenhang von Erziehung und Bildung rückte.[269] Raunigs im Folgenden dargelegte Wunschvorstellung einer parrhesiastischen Kunst entspricht in frappierender Weise dem Selbstverständnis bzw. Ich-Ideal von Chto Delat:

> Es braucht also Praxen, die radikale Gesellschaftskritik üben und die sich dennoch nicht in der imaginierten absoluten Distanz zu den Institutionen gefallen; zugleich Praxen, die selbstkritisch sind und sich dennoch nicht krampfhaft klammern an ihre Verstricktheit, ihre Komplizität, ihr Gefangenendasein im Kunstfeld, ihre Fixierung auf die Institutionen und die Institution, ihr eigenes Institution-Sein. Instituierende Praxen, die die Vorteile beider „Generationen“ der Institutionskritik verbinden, damit also beide Formen der *parrhesia* ausüben, werden eine Verknüpfung von Gesellschaftskritik, Institutionskritik und Selbstkritik

269 Vgl. Raunig 2010.

https://doi.org/10.7788/9783412508364

> forcieren. Diese Verknüpfung wird sich vor allem in direkten und indirekten Verkettungen mit politischen Praxen und sozialen Bewegungen entwickeln, aber auch ohne Verzicht auf künstlerische Kompetenzen und Strategien, ohne Verzicht auf die Ressourcen und Effekte im Kunstfeld. Exodus würde auch hier nicht heißen, gleich in ein anderes Land oder in ein anderes Feld zu übersiedeln, sondern durch den Akt der Flucht die Regeln des Spieles zu verraten: „die Regierungskunst transformieren" nicht nur in Bezug auf die Institutionen des Kunstfelds oder die Institution Kunst als Kunstfeld, sondern als Teilhabe an Institutierungsprozessen und politischen Praxen, die die Felder, die Strukturen, die Institutionen transversal durchqueren.[270]

Relevant erscheint dieser Parrhesia-Begriff nicht nur, weil seine kontextspezifische Reformulierung dem Selbstverständnis des hier zu behandelnden Kollektivs so gut entspricht, sondern auch, weil den beiden verschiedenen Fassungen der Parrhesia – der sokratischen einerseits, dem waghalsigen Wahrsprechen gegen den Tyrannen andererseits – auch ein positionaler Unterschied im Feld der aktivistischen Kunst entspricht.

Oben wurde die Diskussion um die Gruppe „Vojna" anlässlich der Verleihung des Preises „Innovacija" wiedergegeben.[271] Ein großer Fan von „Vojna", der hier noch nicht zu Wort gekommen ist, ist Artur Żmiewski, der polnische Videokünstler, der 2012 die 7. Berlin Biennale unter dem Motto „Forget Fear" kuratierte[272] und die Petersburger Künstlergruppe zu pro forma Ko-Kuratoren bestimmte. Der Romantismus, aufgrund dessen Vilenskij „Vojna" ablehnte, ist genau der Gegenstand der Verehrung des polnischen Kurators. Er dreht das Argument, das Vilenskij gegen „Vojna" hervorgebracht hat, um: Die Kritik des Kollektivs um Vilenskij wäre in ihrer Selbstreflexivität zu gut an die – sich gleichfalls kritisch wähnende – Kunstwelt angepasst, aber Chto Delat sei im Unterschied zu „Vojna" nicht bereit, irgendwelche Risiken einzugehen.[273]

Sven Spieker, der sich mit Chto Delat im Rahmen eines Forschungsinteresses am Didaktischen in der Neueren Kunst Osteuropas beschäftigt, hat den Unterschied zwischen Chto Delat und „Vojna" so formuliert: Während das Ziel der Ästhetik von „Vojna" (aber eventuell auch bei Pussy Riot) der Sprung in einen ideologiefreien Raum (jenseits der Ideologie der Putinisten, der ROK etc.) ist, will Chto Delat Hilfestellungen zur Selbstbildung und -reflexion liefern, für den von Ideologie und den Verwertungsprozessen des Kapitals bedrängten Prekären, der in seiner Lebensweise immer ihr nicht völlig subsu-

270 Ebd., 5.
271 Siehe dazu Kap. 2.4.3.
272 Vgl. Warsza/ Żmiewski 2012.
273 Vgl. Vilenskij/Żmiewski 2013, 91 f.

mierbare Momente des Widerstands generieren könnte.[274] Chto Delats Vorstellung von Widerstand ist systemimmanent, könnte man zugespitzt sagen, während „Vojna“ (Krieg) sich als externen Gegner des Systems sieht, hinter der Frontlinie, dem Feind gegenüberstehend.

„Vojna“ unterlag einer zentrifugalen Kraft, die sie langsam, aber sicher aus dem künstlerischen Feld driften ließ. Indem man mit skandalösen Aktionen die Gesellschaft polarisierte, etablierte man sich in ihrem progressivsten Teil, wie die Verleihung des Preises „Innovacija“ an „Vojna“ dokumentierte. Diese Reintegration ins künstlerische Feld musste man mit einer weiteren politischen Radikalisierung der künstlerischen Position bezahlen, bis man schließlich unversehens im kriminellen Bereich die Grenze zwischen Kunst und Leben überschritt und, strafwürdiger Verbrechen schuldig, als eine Bande von Outlaws keine bürgerliche Existenz mehr hatte. „Vojna“ radikalisierte so die Strategie Breners, dessen Abschätzung des Strafmaßes für die Beschmierung des Malevič in einer juristischen Beratung (die ihn in die liberalen Niederlande führte) eine Werteabwägung zwischen konzeptualistisch anmutendem Selbstopfer und bürgerlicher Selbstbestimmung zeigt. Gleichzeitig aber bleiben „Vojna“ hinter Brener in gewisser Weise zurück, weil dieser sich schon lange nicht mehr als Künstler versteht, „Vojna“ sich aber gerade als radikale *Künstler* besondere Authentizität zuschreiben.

Die Chto-Delat-Leute zeigen sich im Vergleich zu beiden Positionen gemessener. Darin eher dem geläuterten Radikalen Osmolovskij als Kirill Medvedev ähnelnd, bekennen sie sich emphatisch zu ihrer Identität als Professionelle – Künstler, Dichter, Akademiker –, bestehen jedoch darauf, dass sie mittels ihrer den institutionellen Rahmen der Kunst sprengenden interdisziplinären Aktivität auch dazu beitragen, die Kulturinstitutionen und darüber hinaus die Gesellschaft zu transformieren. Die unterschiedlichen Stile der beiden Gruppen sind freilich auch bedingt durch die verschiedenen Voraussetzungen ihrer Positionierung im Feld: so sehr, dass es absurd wäre, diese Unterschiede durch einen rein poetologischen Diskurs auszublenden. Das Durchschnittsalter der Gründer der Gruppe betrug 2003 dreißig Jahre, drei der Mitglieder (Artëm Magun, Aleksej Penzin, Oksana Timofeeva) verfolgten bereits erfolgreich akademische Karrieren im philosophischen Fach, Ol’ga Egorova und Natal’ja Peršina-Jakimanskaja waren mit ihrer Gruppe Factory of Found Clothes bereits etablierte Künstlerinnen, Aleksandr Skidan ein geschätzter Dichter und Kritiker. Dmitrij Vilenskij als Fotograf/Kameramann und Nikolaj Olejnikov als ausgebildeter Bühnenbildner brachten künstlerisch-technische Kompetenzen mit, David Riff – der in London geboren wurde, in den Vereinigten

274 Spieker 2013. [The Didactic of Chto Delat]. Vortrag im Rahmen der Reihe Wissenschaft/Literatur des Instituts für Slawistik der Humboldt-Universität zu Berlin, 20.11.2013. Ich verdanke Spieker auch den Hinweis auf Vilenskij/Żmiewski 2013.

Staaten Anthropologie und in Deutschland Slawistik studiert hatte – akademische Weltläufigkeit. Man kommt hier nicht umhin, von einer massiven Konzentration von künstlerischem, kulturellem und akademischem Kapital zu sprechen, das seitdem noch gewachsen ist.

Die „Vojna"-Mitglieder, auf der anderen Seite, waren bei ihrem Eintritt ins künstlerische Feld (2006/07) im Schnitt Anfang zwanzig;[275] sie studierten noch, mehrheitlich an der Philosophischen Fakultät (Vorotnikov, Verzilov, Tolokonnikova).[276] Findet sich schon in den Lebensläufen der Moskauer Aktionisten, an denen sie sich orientierten, wenig spezialisierte künstlerische Ausbildung, so weisen die Vertreter von „Vojna" gar keine mehr auf. Die radikale Aktionskunst ist überhaupt ein Metier für Quereinsteiger „in den Kunstbetrieb".

Die Mitglieder von Chto Delat haben mit ihrem edukativen und recht akademischen Idealismus noch andere Kritiker als Żmiewski auf den Plan gerufen. In einer ebenso pointierten wie vernichtenden Rezension hat der Kurator Jakob Schillinger die Gruppe attackiert. Schon ihr Name, der auf das berühmte Traktat Lenins von 1902 verweise[277], zeige den Anspruch von Chto Delat, die Avantgarde als Gedächtnis und Schrittmacher der Arbeiterklasse zu beerben. Wie die historische Avantgarde wolle man die gelebte Erfahrung sozialer Kämpfe analysieren und generalisieren. Allein: Unter den gegebenen Bedingungen seien die eigenen Erfahrungen nicht Ergebnis des Kampfes von historischen revolutionären Subjekten; und da die ästhetische Verarbeitung jener Erfahrungen auch nicht an die Arbeiterklasse zurückvermittelt werden könne, würde hier „jeglicher individuelle narrative Inhalt"[278] weitgehend durch Versatzstücke, identifizierbar als ästhetische Zitate der Avantgarde, ersetzt. Der von Chto Delat bediente Kunstraum sei eben ein kontemplativer Raum, der keine politische Entscheidung des Betrachters verlange; er tue das seinige dazu, das verwendete politische Zeichenmaterial zu neutralisieren. Was verbleibe, sei innerhalb des künstlerischen Felds eine lediglich ethische, indes schnell verpuffende Positionierung und auf dem Kunstmarkt die Setzung von als Distinktionen wirkenden Zeichen – es gebe ja eine große Nachfrage für diese Form des künstlerischen Aktivismus. Hier Schillingers vernichtendes Urteil expressis verbis: „All that can thus be achieved is to turn the art world into a simulacrum of politics, a theme park of communism"[279]. Mithilfe von Metaphern – der „Themenpark

---

275 Ausgeklammert habe ich bei der Bestimmung des Mittels freilich den *Chief-Media-Artist* Plucer-Sarno, der 1962 in Moskau geboren wurde und in Tartu am Institut von Jurij Lotman studiert hat.

276 Natal'ja Sokol gilt als sehr intelligent und mathematisch extrem talentiert und schloss ein Studium der Physik ab.

277 Lenin 1988.

278 Schillinger 2011, 79: „any individual narrative content".

279 Ebd.

des Kommunismus“, die „Leiche“ des Kommunismus[280], insbesondere aber die andere titelgebende Metapher – „Marx’ Geisterzug“ („Ghost Train of Marx“) – interpretiert der Kritiker Schillinger dabei die Selbstdeutung ihrer postkommunistischen Ästhetik durch Chto Delat im Sinne von Derridas *Marx’ Gespenster* – eines subjektiven appellhaften Beerbens des Marxismus – pejorativ um.[281] Der Kritiker desavouiert die Wirksamkeit des kommunistischen Bekenntnisses von Chto Delat. Schillinger repräsentiert hier die schärfste Kritik der Ästhetik von Chto Delat. Sein vernichtendes Urteil beruht auf der impliziten Prämisse einer hermetischen Autonomie des künstlerischen Felds.[282] Die Schwachstelle von Schillingers Argumentation liegt zwischen dem ersten und dem zweiten Reduktionsschritt. Erstens könne, laut Schillinger, diese politische Kunst auf ethische Positionierung innerhalb des künstlerischen Felds reduziert werden; zweitens stelle sie die kommerzielle Bedienung einer Nachfrage nach politischer Kunst dar. Wenn aber die Positionierung im Kunstfeld eine ethische Dimension hat, muss sie dann nicht über den Raum der Werke hinaus auf Arbeits-, Organisations- und Lebensbedingungen verweisen? Die Probleme im künstlerischen Feld, wie in der Einleitung dieser Arbeit dargelegt, funktionieren als Homologien zu gesamtgesellschaftlichen Problemen. Künstlerische Innovationen haben durchaus politische und soziale Nebenbedeutungen, und die Evolution im künstlerischen Feld lässt sich nicht auf den Mechanismus von Angebot und Nachfrage reduzieren, sodass hier lediglich eine Nachfrage nach linker Kunst befriedigt würde. Selbst in Zeiten, in denen die Linke erstarkt, Fortschritte im Kampf um die Erringung ideologischer Hegemonie gemacht werden, und relevante und politisch lesbare Kunst produziert wird, liegt es an den Produzenten, solche Kunst auch wirklich zu machen. Seit dem ersten Verfassen dieser Analyse[283] hat der britische Ästhetiktheoretiker John Roberts eine theoretisch luzide, lange Reflexion über die Möglichkeit von Avantgardekunst in der Gegenwart vorgelegt, die als ein affirmatives Fallbeispiel *Chto Delat* anführt.[284] Roberts weist das für ihn paradigmatisch bei Peter Bürger vorliegende Deutschungsschema in der Avantgardegeschichte zurück, wonach die ursprüngliche, klassische Avantgarde in ihrem revolutionären Streben gescheitert sei, und nach der nun – im Zuge der Institutionalisierung der Institutionskritik – eine bedeutungsvolle

280 Ebd.: „corpse“.

281 Sheik (2011, 65) sieht übrigens den Unterschied zwischen Chto Delat und Derrida in der psychoanalytischen Herangehensweise an die Frage „Whither marxism?“, d.h. darin, dass bei der Gruppe der Kommunismus in „das Reich des Unbewussten eingezogen [ist], von wo aus er immer wieder zum Vorschein kommt und nach Ausdruck sucht.“

282 Wobei diese Prämisse nicht zu den Glaubenssätzen des Kurators Schillinger gehören dürfte, sondern der Fall Chto Delat für ihn diesen Topos der Argumentation nahelegen dürfte.

283 Anfang des Jahres 2014.

284 Roberts 2015.

Wiederanknüpfung an die Avantgarde unmöglich sei. Für den von Adornos Philosophie beeinflussten Roberts ist Avantgardekunst „suspensiv" *(suspensive)* und letztlich nie ganz zweckrational. Sie sucht eben nicht nur eine Antwort auf die drängenden Fragen der Zeit zu geben, sondern ist auch immer anachronistisch. Dabei erscheint es in Roberts Denksystem sicherlich möglich, dass es scheiternde künstlerische Programme gibt, die sich im irrelevanten Zitieren der historischen Avantgarde erschöpfen (Schillingers Kritik von Chto Delat), er desavouiert jeoch die Prämisse einer nicht reaktualisierbaren ursprünglichen Avantgarde.[285] Selbst in einer nicht revolutionären Situation hat für den Dialektiker Roberts die avantgardistische Praxis als Reflexion der jeweiligen historischen und sozialen Hindernisse, die einer Anknüpfung an die Avantgardetradition im Wege stehen, ihre Berechtigung.

Viel interessanter als die auch von der bourdieuschen Theorie sozialer Felder abgelehnte Prämisse einer generellen hermetischen Abgeschlossenheit des Systems Kunst (und der daraus folgenden Ablehnung der Träumereien der Avantgarde) ist hinsichtlich der Werke von Chto Delat der von Schillinger berührte Widerstreit von „gelebter Erfahrung" („lived experience") und der generalisierenden Analyse derselben[286]; denn damit scheint wirklich ein Punkt angezeigt, wo ästhetisches wie auch politisches Gelingen politischer Kunst auf dem Spiel stehen.

4.3.1. Chto Delat als Organisationsform

Das Jahr 2003, als Medvedev aus dem literarischen Leben Moskaus ‚ausstieg', ist interessanterweise auch das Geburtsjahr des Kollektivs Cho Delat. Es wurde bereits die Vermutung geäußert, dass diese historische Phase der vom Petrodollar ermöglichten Stabilisierung der russischen Gesellschaft Projekte mit weitem Horizont, Projekte des Aufbaus, begünstigte. Zudem stand wie bei Medvedev auch bei Chto Delat am Anfang der Exodus.

Gemäß der Erzählung von Vilenskij erreichte im Jahr des dreihundertjährigen Jubiläums von Sankt Petersburg eine museal orientierte Kulturpolitik ihren Höhepunkt, welche die Stadt an der Neva als Hort klassischer Kultur inszenierte und dabei weder

285 Roberts 2015, 420: „[…] just as there is no historic avant-garde to recover as such, there is no stable process of historical re-articulation; this process will itself be subject to the political and cultural conditions of the moment, thereby bending the avant-garde's possible recovery and extension ‚out of shape', or into unpredictable shapes."

286 Schillinger 2011, 79. Roberts sieht – ähnlich in der Sache, aber affirmativ in der Wertung – in der „totalisierenden Kritik kapitalistischer Beziehungen" (ebd., 453: „totalizing critique of capitalist relations") eine besondere Treue von Chto Delat zum revolutionären Projekt der historischen Avantgarde.

an ihre Rolle als Schauplatz der Avantgarde erinnerte, noch bereit war, in eine kulturelle Erneuerung der Kulturszene und des Stadtraums zu investieren. Zudem erstickten die Sicherheitsvorkehrungen, die Überwachungspolitik jegliche Feststimmung im Keim. Also dachten sich einige kritisch eingestellte Intellektuelle eine Protestaktion aus. Mit mehreren Dutzend Kulturschaffenden, die Transparente wie „Ich ziehe weg aus Petersburg" („Ja uezžaju iz Peterburga") hielten, sowie dem „Manifest 003"[287] gegen eine konservative Kulturpolitik bewaffnet, zogen sie zum Bahnhof, um den Passanten ihren Entschluss zum Exodus aus der Stadt zu demonstrieren.[288] Die Leute, die man mittels der spontanen und launigen Unternehmung des „Exodus" zusammengebracht hatte, ließen sich indes in keinen bleibenden organisatorischen Zusammenhang überführen, so dass die Gruppe sich am Ende aus Menschen zusammensetzte, die sowieso schon länger kollaboriert hatten. Offenbar bestieg auch kein Demonstrant einen Eisenbahnzug. Wo sollte man auch hin? Ein anderes Russland in der kasachischen Steppe zu gründen, ist unrealistisch, ein anderes Petersburg jedoch unmöglich.

Es bildete sich über einen Zeitraum von wenigen Jahren eine Kerngruppe von neun Leuten: Ol'ga Egorova („Caplja", Künstlerin, Sankt Petersburg), Artëm Magun (Philosoph, Sankt Petersburg), Nikolaj Olejnikov (Künstler, Moskau), Natalja Peršina („Gljuklja", Künstlerin, Sankt Petersburg), Aleksej Penzin (Philosoph, Moskau), David Riff (Künstler, Kunstkritiker, Moskau), Aleksandr Skidan (Dichter, Literaturkritiker, Moskau), Oksana Timofeeva (Philosophin, Moskau) und Dmitrij Vilenskij (Künstler, Sankt Petersburg). 2012 wurde die Choreographin Nina Gasteva (Sankt Petersburg) nach mehrjähriger Zusammenarbeit aufgenommen. Die in Klammern angegebenen Pseudonyme von Egorova („Caplja") und Peršina („Gljuklja") nahmen die Künstlerinnen während ihrer gemeinsamen Tätigkeit als Fabrika najdennych nadežd (F.N.O., Factory of Found Clothes) an: einer seit 1995 bestehenden, auf Aktionskunst fokussierten Gruppe. Sie übte, wie noch zu zeigen, auf die Entwicklung des Zongšpil' (Songspiel), einer der wichtigsten Positionierungen von Chto Delat, entscheidenden Einfluss aus.[289]

Beim Namen „Chto Delat" (Was tun?) fällt den meisten Lenins berühmte Streitschrift *Was tun? Brennende Fragen der Bewegung* ein. Sven Spieker hat in seinem Vortrag über das Didaktische bei Chto Delat sogar eine Analogie im didaktischen Ansatz der Künstlergruppe und des bolschewistischen Führers hervorgehoben. Bei beiden ginge es nicht um die Schließung einer „Wissenslücke" („gap of knowledge"), sondern um eine

287 Als Verfasser des Manifests zeichneten Aleksandr Skidan, Artëm Magun und der Kritiker Evgenij Majzel'.

288 Vgl. Miziano/Vilenskij 2011, 32 ff.

289 F.N.O. existierte ein Jahrzehnt parallel zu Chto Delat, bis Caplja die Arbeit in dem Künstlerduo aufgab. Seit Anfang 2014 wird F.N.O. von Gljuklja allein weitergeführt, während Caplja sich ganz der Arbeit mit Chto Delat widmet.

sorgsame Analyse der Situation in einem gegebenen Moment, um Handeln zu ermöglichen, wobei Situationsanalyse und Handeln durch die Zeitung als medialem Grundpfeiler des didaktischen Konzepts verbunden wären. Wie hier im Referieren von Schillingers Kritik hervorgehoben wurde, ist die Frage des Nutzens der Analyse eines individuellen Falls von Unterdrückung und dessen Interpretation in einem großen gesellschaftstheoretischen Zusammenhang in der Tat eine wichtige Frage zur Bewertung des Programms von Chto Delat. Wenn Spieker jedoch Lenins Theorie so rekonstruiert, dass die Analyse konkreter Situationen des Kampfes „paradoxerweise" („paradoxically") auf den „Mangel an Wissen" abziele, auf „dem sich die spontane Handlung gründen kann",[290] so erscheint die Stoßrichtung der Streitschrift Lenins schon etwas verzerrt dargestellt, geht es hier doch gerade um die Befürwortung einer Position, die im spontanen Handeln der Arbeiterklasse nicht der Weisheit letzten Schluss sieht. Da so ein Spontanismus für Lenin nämlich nicht über den ökonomistischen, allzu pragmatischen Handlungsrahmen des Trade-Unionismus hinausgelangt, solle dem Revolutionär zufolge eine gesamtrussische politische Zeitung die Kämpfe der Arbeiter in den gesamtgesellschaftlichen und sozialistischen gesellschaftstheoretischen Kontext des revolutionären Kampfes stellen. Die Zeitung organisiert die Bewegung, indem sie „die Ergebnisse der verschiedensten Arten der Tätigkeit summiert und dadurch die Leute *anspornt,* unermüdlich auf *all* den zahlreichen Wegen vorwärtszuschreiten, die zur Revolution führen"[291]. Lenin plädiert hier also gerade für die Führungsrolle einer sich längerfristig aus Berufsrevolutionären zu bildenden Avantgarde, die sich auf Aufstände vorbereitet, um sie in die Bahnen der Revolution zu lenken. Lenin zementiert geradezu die Bedeutung der Dialektik von Spontanität und Bewusstsein, die – wie oben referiert wurde – auch den *master plot* im Sozialistischen Realismus determinieren wird. Lenin plädiert also sehr wohl für mehr Wissen und Wissenschaft und gegen die Meinung, die Arbeiterklasse würde die richtigen Formen des Handelns selbst spontan hervorbringen. Richtig ist allerdings Spiekers These, dass man in Vilenskijs Kritik am Spontanismus von „Vojna" eine Parallele zur Kritik Lenins erkennen könnte, der einen revolutionären Kampf nur für möglich hielt, wenn mittels einer bestimmten, „interessierten"[292], d.h. nicht an Wissen als Selbstwert orientierten Form von Bildung das Bewusstsein der Unterdrückten erhöht wird.

---

290 Spieker 2013, 19:00: „lack of knowledge, on which that spontanous action can found itself."

291 Lenin 1988, 215 f.

292 Sowohl bei Lenin als auch bei Chto Delat geht es nicht um humanistische Bildung allgemein (wie häufig in der von den Bol'ševiki bekämpften deutschen Sozialdemokratie). Vgl. Sheik 2011, 61: „Die Zeitung dient [Chto Delat] als Plattform, die problematischen Themen etwas Besonderes verleiht und eine besondere und keine allgemeine Öffentlichkeit schafft. […] Stattdessen begreift sich die Zeitung als eine Gegenöffentlichkeit, die eine besondere und tendenziöse Produktion politischer Subjektivität und gesellschaftlicher Beziehungen betreibt und sich aus einer im Privaten verorteten

In der *Frage* nach einer universellen emanzipativen Idee (freilich ist für Chto Delat der Kommunismus keine historische Gewissheit wie für Lenin), die heterogenste soziale Kämpfe gegen Unterdrückung weltweit sammeln und einer einheitlichen Bewertung unterwerfen kann, liegt aber auch das Unzeitgemäße von Chto Delat in der Epoche des Postkommunismus. Allerdings hat sich das ideologische Klima in den letzten zehn Jahren, insbesondere seit der Finanzkrise merklich verändert, so dass die Frage nach dem „Kommunismus" nicht mehr so unzeitgemäß erscheint wie vor zehn oder gar zwanzig Jahren. Miziano merkte 2011 im Gespräch mit Vilenskij auf kritische Weise an, dass in „gewissen Bereichen der Kulturindustrie […] Kommunismus heutzutage ‚cool' [ist]"[293]. Vilenskij entgegnet dieser kritischen Bemerkung bzw. Nachfrage, die in Richtung von Schillingers Diagnose eines kommerziellen „Themenparks des Kommunismus" weist, zweierlei: erstens, wenn Kommunismus wieder cool sei, könne man sich vielleicht einen bescheidenen Anteil daran einräumen, dass es zu dieser Konjunktur gekommen sei; zweitens könne man das Argument, dass die Kulturindustrie sich der Konjunktur bediene, um neue Absatzmärkte zu erschließen, genauso gut umdrehen – warum sollte man nicht in einer Zukunft, in der die Linke erstarkt wäre, zurückblicken und feststellen, Chto Delat habe sich dieser Kulturindustrie für die Bewahrung einer, zeitweise zumindest, sehr unpopulären Idee des Kommunismus bedient. Das künstlerische Feld kann, wenn man Vilenskijs Argumentation folgt, als Rückzugsgebiet des Kommunismus betrachtet werden – ein Ort, an dem er seine Wunden lecken kann und sich auf neue Kämpfe (um ideologische Hegemonie) vorbereiten kann. In der Tat landet man hier erneut an dem Punkt, dass die theoretische Fragestellung, ob politisches Engagement im künstlerischen Feld verpufft bzw. nur verwertet wird, in eine Sackgasse mündet, so dass man hier die konkrete künstlerische Praxis betrachten muss.

Obwohl der Bezug zu Lenins Streitschrift also eine Menge produktiver Fragen aufwirft, sollte betont werden, dass Vilenskij zufolge Nikolaj Černyševskijs Roman *Čto delat'? Iz rasskazov o novych ljudjach (Was tun? Aus Erzählungen von neuen Menschen)* von 1863 als die wichtigere Referenz zu betrachten ist. Dies zum einen – so Vilenskij –, weil die primitive Akkumulation des Kapitals im postsowjetischen Russland neue Formen von Sklavenarbeit in den 1990er Jahren habe entstehen lassen, was die Linke quasi auf die Organisationsform zu Zeiten Černyševskijs – kleine marxistische Zellen – zurückgeworfen habe, und zum anderen, weil Černyševskijs Roman Szenarien entwarf, wie emanzipatorische Kollektive in einer feindlichen kapitalistischen Umgebung geschaffen

Kultur des Widerstands zu Sowjetzeiten sowie aus den Ideen von Gegenkultur aus der Zeit nach 1968 speist."

293 Miziano/Vilenskij 2011, 38.

werden könnten.[294] Im Material zur Ausstellung *The Urgent Need to Struggle* war deshalb ein Auszug aus Černyševskijs Roman über Vera Pavlovnas Aufbau eines solidarischen und transparent organisierten Näherinnenkollektivs abgedruckt. Ähnlich wie im Falle Medvedevs ist also die selbstreflexive Thematisierung der Organisationsform der künstlerischen Produktion ein wichtiger Teil der künstlerischen Praxis von Chto Delat. In der Diskussion dieser Dimension der Praxis sollen hier auch noch ein paar Aspekte von Medvedevs Verlagsprojekt aufgegriffen werden, die ich zurückgestellt habe, damit an dieser Stelle deutlich werden kann, dass es sich bei Chto Delat und Medvedevs Svobodnoe Marksistskoe Izdatel'stvo um unterschiedliche Antworten auf ähnliche Fragen handelt. Dabei ist Chto Delat freilich ein recht heterogenes Kollektiv. Vieles, was hier über die ökonomische Seite von Chto Delat und bezüglich ihres Umgangs mit den Institutionen gesagt wird, bezieht sich auf die künstlerische Arbeit der Gruppe.

Die Beleuchtung der eigenen Organisationsform und Produktionsweise durch Chto Delat ist ein wichtiger Teil ihrer Selbstdarstellung. Es handelt sich hierbei – Schillinger ist in diesem Punkt recht zu geben – um eine *ethische* Positionierung, der aufgrund von Engagement und Kapitalismuskritik auch eine politische Bedeutung zuzuschreiben ist – ähnlich wie die Näherinnenwerkstatt von Vera Pavlovna im Roman *Was tun?* nicht lediglich Textilprodukte herstellen und den Broterwerb sichern soll. Die intellektuelle, praktische Investition in die kollektive Organisationsform Chto Delat soll Teil des revolutionären Kampfs selbst sein. Chto Delat hat daher in manifestartiger Form die zu verfolgende Produktionsweise von Kunst propagiert. Vilenskij veröffentlichte etwa in der mit *The Great Method* betitelten Ausgabe der Zeitung *Chto Delat* das Manifest „Practicing Dialectics". In diesem Text fasst er Grundsätze von Chto Delat zusammen und imitiert[295] dabei das Sinnspruch- und Gleichnishafte von Bertolt Brechts *Me-ti: Buch der Wendungen,* einer Sammlung dialektischer Reflexionen, inspiriert vom Studium chinesischer Philosophie. Einer der Paragraphen aus Vilenskijs Manifest soll hier vollständig angeführt werden:

---

294 Vgl. Raunig/Vilenskij 2010, 7.

295 Diese Imitation ist leider recht oberflächlich. Der Sinn, ein philosophisches Buch zu verfassen, bestand für Brecht darin, einerseits im Gewande eines ganz Alten, etwas zu schaffen, was lange bestehen würde können (vgl. Haug 1973, 70); andererseits sollte im Stil der „Wendungen" die formelhafte Sprache der sozialistischen Ideologie, in der revolutionäre Erfahrung auf entfremdete Weise vertraut erschien, erneut verfremdet werden (vgl. ebd., 5: „Künstliche Fremdheit bricht falsche Vertrautheit."). Eine ähnliche Konzeption sprachlicher Arbeit weist Vilenskijs „Practicing Dialectics" nicht auf. Zudem ist Brechts *Me-ti* kein synthetisierendes Programm wie Vilenskijs Text – in dem letztlich doch schönste Harmonie gemalt wird; vielmehr verhalten sich die Fragmente widersprüchlich zueinander. Gerade die Widersprüchlichkeit dieses Wissens ermöglicht Lösungen in der Praxis (vgl. ebd., 89).

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

> On Compromises
> Politically engaged artists inevitably face the question of compromise in their practices.
> It primarily arises when they have to decide whether to take money from one or another source, or participate in one project or another.
> There are several readymade decisions to which artists resort. Some artists keen endlessly that it is impossible to stay pure in an unclean world and so they constantly wind up covered in shit. Other artists regard themselves as rays of light in the kingdom of darkness. They are quite afraid of relinquishing their radiant purity, which no one could care less about except they themselves.
> The conversation about the balance between purity and impurity is banal, although finding this balance is in fact the principal element of art making.
> Master Bertolt suggested us [!] to „drink wine and water from different glasses“.[296]

Das philosophische Gleichnis Brechts *Über Kompromisse oder Wein und Wasser aus zwei Gläsern trinken* geht folgendermaßen: Wenn es auch nicht ratsam ist, nur Wein zu trinken, so sei es doch besser, Wasser und Wein aus getrennten Gläsern zu trinken, als sie zu mischen. Ein Kompromiss, in dem die Differenzen, von denen man ausgegangen war, erkennbar bleiben, lässt sich leichter rückgängig machen. „Denn es ist viel zu schwer, dann wieder den Wein aus dem Wasser zu schütten.“[297] Vilenskij zitiert das vieldeutige Gleichnis, das sich etwa auch auf die Probleme politischer Organisation beziehen lässt, um seine Haltung zur Finanzierung seiner Kunst zu erläutern. Vilenskij stellt sich hier gegen die Extrempositionen: einerseits gegen die eines Zynismus, der – weil es ja eh kein gutes Leben im schlechten geben könne – empfiehlt, alle moralischen Rücksichten fahren zu lassen; andererseits gegen die eines Rückzug des Künstlers unterhalb die Schwelle von Wahrnehmbarkeit und Existenzfähigkeit. Konkret meint Wasser und Wein aus verschiedenen Gläsern zu trinken eine konsequente Finanzierungsstruktur zu haben, in der Ausstellungsmacher oder andere Auftraggeber einerseits gemäß ihren finanziellen Möglichkeiten, andererseits gemäß ihres politischen Werts als Institution zur Kasse gebeten werden. Dies bedeutet in der Praxis, dass Chto Delat in Russland, wo es wenige Institutionen der Kulturförderung – vor allem aber fast gar keine autonomen Institutionen – gibt, in viele akommerzielle Tätigkeiten eingebunden ist. Sankt Petersburg, die „zweite Hauptstadt“, in der die Kommerzialisierung des Stadtraums und des städtischen Lebens lange nicht so hässliche Blüten treibt wie in Moskau, bietet Chto Delat ein reges intellektuelles Umfeld mit anderen engagierten kulturellen Initiativen wie der Zeitschrift *translit* oder der Straßenuniversität. Aus deutscher Sicht überrascht

296 Vilenskij 2009, (4).
297 Brecht 1965, 22.

hier die enge Vernetztheit der Kulturschaffenden; die Kohäsionspunkte zivilgesellschaftlicher oder gar öffentlicher Institutionen sind aber eher spärlich. Chto Delat erhält sich wesentlich über die Kulturinstitutionen des Westens, den von diesen vergebenen Stipendien und Honoraren; eine Ausrichtung, die in Russland in Kunstkreisen manchmal mit der obszönen Invektive „grantasosy" („Stipendienablutscher") belegt wird. Vilenskij sieht in dieser Verfahrensweise indes keine Schande, betont vielmehr, dass die Finanzierung künstlerischer Arbeit mit dem Geld westlicher Kulturinstitutionen derzeit als das erste Anzeichen für das Vorliegen einer widerständigen Strategie gewertet werden könnte.[298] Gegen einen staatlich besoldeten, bürokratischen und eine relativ große Autonomie ermöglichenden Kulturbetrieb wie im Westen hat er aus russischer Perspektive erst einmal nur wenig auszusetzen; denn so etwas würde in Russland, wo es praktisch kaum systematische staatliche Förderung für kritische Kultur und Wissenschaft gebe, auf jeden Fall eine Verbesserung darstellen. Das Dilemma ist dabei indes, dass man hier weit von einer Situation entfernt sei, in der die Künstler überhaupt eine Kulturförderung ernsthaft einfordern könnten. Der Ausgangspunkt des Dialogs mit dem Staat könne derzeit nur die Forderung der Einstellung der *Zensur* aller möglichen kulturellen Praktiken sein.[299] Die hier beschriebene Situation hat sich seitdem durch die Tendenz zur ideologischen Gleichschaltung der russischen Gesellschaft im Kriegszustand freilich noch drastisch verschärft.

Vilenskij hat den festen Glauben, dass es eine Welt jenseits der Ausbeutung und der Geschäftemacherei gibt. Diese Welt „kann nicht einfach geschaffen werden, vielmehr gibt es sie immer bereits auf der Ebene der Mikropolitik und Mikroökonomie der menschlichen Beziehungen und der schöpferischen Arbeit"[300]. Der Gebrauchswert von kulturellen Produkten würde nie restlos in den Tauschwert transformiert.[301] Um dieser Transformation entgegenzuwirken, sei es allerdings notwendig, sich seine Freiheit im Produktionsprozess zu erhalten. Die Werke müssten eine gewisse „Undurchsichtigkeit" („neprozračnost'")[302] aufweisen, d.h. sich nur vollständig jenseits der jeweiligen konkreten Produktionsbedingungen im Einzelnen erschließen lassen. Vilenskij impliziert hier auch den Werkcharakter von Kunst, der über den okkasionellen Wert (auf den sich

298 Vgl. Bikbov/Vilenskij 2009, 176.

299 Vgl. ebd., 179.

300 Ebd., 180: „[…] не просто может быть создан, но всегда существует на уровне микрополитики и микроэкономики человеческих отношений и творческого труда."

301 Vgl. ebd. – Auch John Roberts macht in seiner Avantgardetheorie das Argument stark, dass künstlerische Positionen das Paradox einer Autonomie unter den kapitalistischen Bedingungen einer Verdinglichung der gesellschaftlichen Beziehungen (des Warenfetischs) eben durchzuarbeiten hätten. (Roberts 2015, 225 ff.)

302 Vgl. Bikbov/Vilenskij 2009, 176.

etwa der Wert eines Produkts der Werbung reduziert) hinausgeht, und der die Polyvalenz des einzelnen Kunstwerks steigert. Freilich wird dabei allerings nicht die Messlatte einer Genieästhetik angelegt, die mit Begriffen wie „Unendlichkeit" und „Überzeitlichkeit" hantiert.

Vilenskij beharrt auf der Möglichkeit, als Künstler unter den Bedingungen unlösbarer gesellschaftlicher Widersprüche aufrichtig zu leben und zu arbeiten – und wehrt sich gegen von der Kunstkritik erzeugte Dilemmata: Wenn jemand Erfolg habe, so sei er modisch, wenn nicht, talentlos; wenn jemand Geld mache, so sei er käuflich, wenn nicht, dumm; wenn jemand staatlich verfolgt werde, dann, weil er billige Provokation betreibe, wenn nicht, weil er feige ist ….[303] Notwendig sei für eine glaubhafte künstlerische Position indes schon die eine einfache, ethische Prärogative – bescheiden zu leben.

Kirill Medvedevs Einstellung als Produzent ist noch radikaler. Das Startkapital für den von ihm 2007 gegründeten Verlag Svobodnoe Marksistskoe Izdatel'vo (Freier Marxistischer Verlag) – ein Name, der eine kämpferische und süffisante Wahl zugleich darstellt, weil die Abkürzung identisch ist mit der gebräuchlichen Bezeichnung für Massenmedien[304] – haben Verwandte des Gründers gestiftet.[305] Die für die Produktion der Bücher notwendige Arbeit wurde vom Verlag lange gar nicht bezahlt, zeitweise verwendete er das ihm 2014 durch die österreichische ERSTE Stiftung verliehene Stipendium für die Bezahlung von Übersetzer- und Redaktionsarbeit.[306] Medvedev schreibt einem solchen Opfer durchaus einen wichtigen psychologischen Effekt zu; denn auf diese Weise lerne der Literat (Übersetzer, Redakteur, Herausgeber) als Produzent, den bürgerlichen Impuls zu überwinden, für die Ausübung einer Spezialkompetenz materiell entlohnt zu werden. Insbesondere die oben erwähnte Serie *kraft* erfordert vom Autor – es handelt sich hierbei ja um künstlerische Monographien –, sich an der Produktion der Bücher (oder auch CDs) zu beteiligen. Os'minkin gibt in seinem im Vorwort seines in dieser Serie erschienen Lyrik- und Prosabands *Tovarišč-vešč' (Kamerad Ding)* der Hoffnung Ausdruck, das Buchobjekt möge so nicht die Materialisierung eines gesellschaftlichen Ausbeutungsverhältnisses sein, sondern eben ein Produkt nicht entfremdeter Arbeit: Kamerad Ding. Vilenskij hat dieses Konzept als romantisierende Handwerksideologie

303 Vgl. ebd., 172.

304 SMI steht für: „sredstva massovoj informacii" – „Massenkommunikationsmittel".

305 Die folgenden Informationen stammen aus einem Gespräch mit Medvedev über seinen Verlag, das am 30. April 2010 im Rahmen des Nikolaj Olejnikov *Majskij kongress (Mai-Kongress)* stattfand.

306 Gemeint ist der Igor Zabel Award for Culture and Theory, der mit insgesamt 76.000 Euro einer der höchst dotierten Preise für auf Ost- und Mittelosteuropa gerichtete Aktivitäten ist. Der Hauptpreisträger (2014 die Kunstkritikerin und -historikerin Ekaterina Degot') bestimmt dabei drei weitere Stipendiaten, die jeweils 10.000 Euro erhalten.

kritisiert.[307] In der Tat zeigt die Buchproduktion des Freien Marxistischen Verlags eine unübersehbare Verankerung im *armen Charme* des sowjetischen *samizdat*. Os'minkin zitiert in seinem Vorwort Ekaterina Degot', die in einem Essay über Rodčenko festgestellt hat, dass im sowjetischen Produkt der Warenfetisch unterdrückt werden sollte, indem seiner Verpackung keine verlockende Qualität gegeben wurde, denn das Ding sollte direkt auf den Kern der Sache (seinen Gebrauchswert) verweisen. Degot' stellt dem Warenfetisch der westlichen Welt die sowjetische Erotik eines „Waren-Kameraden" entgegen. Problematisch an dieser Gegenüberstellung muss erscheinen, dass die Betonung des Aspekts der Verpackung in die Irre führt, weil die fetischiertesten Objekte im Design meistens auf ingeniöse Weise dem Prinzip „form follows function" gehorchen (dasselbe gilt auch fürs Material) und damit freilich geradewegs auf die linke Avantgarde (insbesondere das Bauhaus) zurückverweisen. Ob man daher die Produktion der Serie *kraft* dem Warenfetisch tatsächlich entgegenstellen kann, ist zweifelhaft. Man erkennt hier indes einen uneingestandenen, von Degot' beschriebenen, im *samizdat* wurzelnden Hang zur Bibliophilie oder vielmehr einer sowjetischen „Intimität" („intimnost'") mit (selbstgemachten) Dingen.[308] Um dem Freien Marxistischen Verlag jedoch gerecht zu werden und ihn nicht als Spielplatz einer bibliophilen Subkultur zu denunzieren, sollte nicht unerwähnt bleiben, dass die produzierten Bücher auch günstig in elektronischen Ausgaben erhältlich sind, und von dieser Seite ihrer „Propagandafunktion" keine Steine im Weg liegen. Als paradox mag erscheinen, dass Medvedev, der bereit ist, die Lohnforderungen von Arbeitern mit Aktionen zu unterstützen, hier unbezahlte Arbeit als nicht entfremdete propagiert. Diese Selbstausbeutung allerdings wird offensichtlich gerechtfertigt über ein revolutionäres Ethos; in diesem Rahmen soll das Buch kein Produkt sein, von dem man als Arbeiter entfremdet wird (indem man einen Lohn erhält, der kleiner ist als der Wert des Produkts), sondern ein „Kamerad".[309]

---

307 In besagtem Gespräch – vgl. vorvorherige Fußnote.

308 Degot' 2005, 209. Im Falle der Serie *kraft* erscheint das Prinzip des Bibliophilen sogar privilegiert gegenüber dem Prinzip funktionalen Designs – ob gewollt oder nicht. Der Druck auf Kraftpapier gibt den Büchern einen ganz eigenen, nicht nur visuellen, sondern auch haptischen Arte-povera-Charakter, aber einzelne blass ausfallende Wörter und Zeilen, zeigen immer wieder an, dass die raue Struktur des Papiers alles andere als ideal für den Druck ist. Nicht nur für die Serie *kraft,* sondern für alle Bücher des Verlags kann man zudem die Frage stellen, ob sie wirklich so preiswert sind. Die Schwelle zur Anschaffung ist in der Tat niedrig: Die Bücher kosten oft, vom Produzenten bezogen – also ohne den Aufschlag vom Buchhändler –, umgerechnet nur einen Euro, ihr Umfang ist jedoch oft gering, sodass sie nicht wirklich billiger sind als ein durchschnittliches Druckerzeugnis, was angesichts der geringen Auflagen auch nicht wirklich überrascht.

309 Medvedev schloss in der Diskussion, 2010, auch nicht aus, dass einst (wie inzwischen schon geschehen) Autoren und Übersetzern Honorare gezahlt werden würden. Dann aber entstehen – wenn man

Auf die Probleme von engagierter „kommunistischer“ Kunst in einem kapitalistischen Umfeld werde ich am Ende dieses Teils noch einmal mittels der Problematisierung des Begriffs der „Multitude“ zurückkommen. Hier sollen jedoch einige vorübergehende Bemerkungen genügen. Chto Delat will eine reflektierte, widerständige Rolle innerhalb der internationalen Institutionen der Kunst einnehmen. Die Frage ist dabei freilich, wie autonom sich ihre alternativ institutionenbildende Praxis im institutionellen Umfeld des künstlerischen Felds darstellt. Wie bereits referiert, hat Kube Ventura dargestellt, dass die politische Kunst mit dem Rückgang der objektorientierten Kunst im Zuge des Einbruchs ihres Absatzmarkts Ende der 1980er Jahre Selbsthilfe-Strategien einführte, in denen politisches Engagement lediglich vorgetäuscht wird.[310] Paradigmatisch sieht er die Documenta X als Kommerzialisierung und Kanonisierung solcher Strategien an. Erneut ist indes zu betonen, dass einzelne politische Positionierungen in der Kunst eine dialektische Kritik verdienen, die weder über die Widersprüche der Praxis hinweggeht, noch das Unmögliche fordert. Freilich lässt sich auch über Chto Delat sagen, dass diese Gruppe international in der Tat ein aktivistisches Projekt unter vielen sein mag und eben die in diesem Marktsegment geforderten Merkmale aufweist – so etwa die dem Internetzeitalter gerecht werdende multimediale Selbstdarstellung, die interdisziplinäre Zusammensetzung und eine forcierte Selbstdeutung im Rahmen eines post-/marxistischen Diskurses. Dem ist allerdings entgegenzuhalten, dass Chto Delat eine durchaus singuläre Stellung im *russischen* künstlerischen Feld einnimmt, und man dort, indem man linke Kunst- und Theoriediskurse importiert, in der Tat rares Wissen vermittelt. Zudem ist Vilenskijs Einwand wohl berechtigt, wenn er den Vorwurf, dass auch sozial engagierte Kunst einfach nur eine Marktnische darstelle, für etwas unfair hält, weil hier anders als bei der Objektkunst der sekundäre private Absatzmarkt fehlt. Chto Delat kann zwar unter den Common-Creative-Lizenzen, mit denen die Mitglieder arbeiten, authentifizierte Kopien ihrer Videoarbeiten an die Sammlungen der Museen verkaufen; aufgrund der Verfügbarkeit ihrer Arbeiten im Internet sind die Arbeiten aber für Privatsammler nur begrenzt attraktiv.[311] Aleksandr Skidan hat als einziger Literaturarbeiter im Kreise von Chto Delat darauf hingewiesen, dass die Lyrik schon aufgrund medialer, semiotischer Voraussetzungen nicht so leicht deterritorialisiert und zum Teil einer globalen Kulturindustrie gemacht werden kann. Demnach könne sie den Vorteil haben, Widerstände gegenüber einer globalen Kulturindustrie aufzurichten.[312] Tendenziell

darüber nachdenkt – neue Fragen. Der Vertrag achtet keine Urheberrechte. Wenn die Reproduktion der Arbeit eines anderen entlohnt würde, handelte es sich um „kommerzielles“ Bootlegging.

310 Kube Ventura 2002.

311 Seit 2013 wird Chto Delat von der KOW-Galerie (Brunnenstraße, Berlin) vertreten.

312 Skidan 2008, 10 f.

erscheint diese These richtig, denn ernsthaft betriebene Lyrik wird immer auch die Auseinandersetzung mit einer nationalen Literaturtradition beinhalten, deren Ergebnis nur mit großem Übersetzungsaufwand global vermittelt werden kann. Abgesehen davon jedoch, dass nationale Literaturtraditionen nicht autochthon sind, sich immer schon im Austausch befanden, mithin Übersetzungen und verständliche Analogierelationen bestehen, haben authentische, radikal unkommerziell ausgerichtete lokale Netzwerkstrukturen – und Medvedevs Freier Marxistischer Verlag muss als Paradebeispiel für eine solche Netzwerkstruktur gelten[313] – auch deutliche Nachteile. Im Vergleich zu einer international aktiven (erweiterten) Künstlergruppe wie Chto Delat haben sie es schwerer, über den Status einer Subkultur hinauszukommen und Einfluss zu nehmen auf die legitime, diskursmächtige, globale intellektuelle Kultur als wichtiger Ort des Kampfes um ideologische Hegemonie. Dass mittlerweile ein globaler Markt für engagierte, aktivistische Kunst entstanden ist, bedeutet umgekehrt, dass eine global vernetzte Avantgardebewegung entstanden sein mag, die, im besten Fall – Roberts stellt eine solch positive Diagnose[314] – nicht nur ein interkulturelles Diskurs-Hybrid generiert, sondern in lokalen und partikularen Kontexten universelle Inhalte zu testen und zu entwickeln vermag; es ist dies in gewisser Weise ein fernes Echo – freilich nur in der Form einer Analogie – auf die Hoffnung Lenins auf eine globale Selbstverständigung der russischen Arbeiterschaft durch ein Zeitungsprojekt. Nicht umsonst hebt Roberts daher auch die Bedeutung der Zeitung von Chto Delat als besonderen Lokus einer wechselseitigen Vermittlung von lokalen, partikularen Analysen und universellen Begriffen hervor.[315]

4.3.2 Die Songspiele von Chto Delat und ihre Wiederaufnahme einer didaktischen Ästhetik in der Tradition Bertolt Brechts

Chto Delat arbeitet multimedial, öfter noch in Konferenz- und Biennalekontexten als in Einzelausstellungen. Als Netzwerk von Künstlern und Akademikern, Kunst- und Literaturkritikern beschränkt man sich nicht aufs im engeren Sinne Künstlerische; vielmehr sind die Beiträge immer bereits in einen multidisziplinären Diskurs eingebettet. Die Zeitung oder eher Zeitschrift *Chto Delat,* die in all ihren Ausgaben auf der eigenen Webseite eingesehen und heruntergeladen werden kann, bildet den Mittelpunkt der kollektiven Tätigkeit. Da *Chto Delat* meist ein bestimmtes Thema behandelt, wozu Künstler und Theoretiker eingeladen werden, um es von ihrem Standpunkt aus zu be-

313 Wie sie der in der Einleitung angeführte Kube Ventura deutlich favorisiert.
314 Roberts 2015, 445.
315 Ebd., 448.

leuchten, ähnelt die Zeitschrift in vielem den kulturwissenschaftlichen Reihen, wie sie kulturelle und andere Institutionen veröffentlichen, um einschlägige Forschung voranzubringen und regelmäßig über ihre Arbeit zu informieren. Vor allem die Zeichnungen von Nikolaj Olejnikov sind es, die *Chto Delat* über das ästhetische Niveau verwandter Publikationen hinaustragen. Außerdem sind in den Onlineausgaben der Zeitschrift die dazugehörigen Videos direkt eingebunden (für die die Plattform Vimeo als externer Server verwendet wird). Ausstellungen wiederum bestreitet Chto Delat mit multimedialen Installationen. Graphische Elemente werden von Nikolaj Olejnikov oft auf die Wände im Ausstellungsraum direkt mit Farbe aufgetragen oder auf Stellwänden und Pappkameraden im Raum angeordnet. Die Druckversion der Zeitschrift, die oft aus dem Budget der Ausstellungen finanziert wird und meist eng verbunden ist mit der künstlerischen Arbeit, den Songspielen etwa, liegt aus oder findet, tapeziert als Wandzeitung, in der Installation Verwendung.

Dieses Kapitel möchte ich dem lange Zeit aufwändigsten Teil – dem Kern gewissermaßen – des künstlerischen Outputs von Chto Delat widmen, dem „Songspiel" („zongšpil"). In diesem filmischen Format werden oft gesellschaftliche Konfliktsituationen oder Fälle sozialer Unterdrückung analysiert und in den Kontext globalen historischen Widerstands gegen autoritäre Herrschaft und kapitalistische Ausbeutung gesetzt. So soll hier auch die von Sven Spieker hervorgehobene didaktische Dimension des Genres problematisiert werden, indem die Songspiele Brechts Konzeptionen und Praktiken gegenübergestellt werden. Das Originäre an Chto Delat, worin sich das Kollektiv vom Gros sozial engagierter Künstler unterscheidet, ist ein Insistieren auf einen kommunistischen Standpunkt bzw. das Hypostasieren eines solchen, von welcher Warte die zu analysierenden Realitäten betrachtet werden. Es ist die Aufrichtigkeit *dieser* Positionierung, ihre vorausgesetzte Perspektive, die von Kritikern des Kollektivs oft stark angezweifelt wird. Anders aber als die schon referierten Kritiker (Schillinger, Żmievski) möchte ich in meiner Analyse den eigenen Anspruch der Gruppe, eine bestimmte komplexe Verbindung von Kunst und politischem Engagement zu verwirklichen, ernst nehmen und dabei die zweifellos nicht zu vernachlässigende Frage nach der politischen Transivität des Songspiels zunächst zurückstellen.

Betrachtet werden soll hier das *Songspiel-triptych (Songspiel-Triptychon)*, wie es auf der Webseite von Chto Delat heißt. Das Triptychon besteht aus *Perestroika Songspiel: The Victory Over The Coup* (2008; *Perestrojka: pobeda nad putšem*), *Partisan Songspiel: A Belgrade Story* (2009; *Paritzanskij Zongšpil'. Belgradskaja istorija*) und *Tower Songspiel* (2010; *Bašnja. Zongšpil'*). Die drei Songspiele weisen verbindende Merkmale auf. So sind die auftretenden Figuren reine Typen; sie repräsentieren eine politische Kraft oder eine gesellschaftliche Gruppe. Das Repräsentationsverhältnis wird in der Figurenrede oft explizit herausgestellt. Der „Businessman" in *Perestroika* beginnt eine Rede so: „As a

typical representative of the fledgling Soviet business world […].[316] Alle drei Songspiele haben einen Chor, dessen vielstimmiger Gesang (Kompositionen von Michail Krutik) Figurenreden aufgreift, kommentiert, moralisch beurteilt und dabei oft in der Gesellschaft verbreitete Meinungen vertritt.

Die Songspiele sind nicht mit den oft in Rahmen von Ausstellungen und Kongressen von Chto Delat produzierten, meist filmisch dokumentierten Theaterarbeiten zu verwechseln, wobei manche – mehr oder weniger irrtümlich – der Tradition des brechtschen Lehrstücks zugerechnet werden. Das Songspiel ist also bei Chto Delat ein zunehmend aufwändig produziertes, filmisches Format. Neben dem hier zu untersuchenden Triptychon entstand noch ein weiteres Songspiel, das *Museum Songspiel: The Netherlands 20XX* (2011; *Muzejnyj Zongšpil'. Niderlandy 20XX*). Obwohl das Songspiel also Film ist, kann man von einem Bühnenbild sprechen, dem sogar eine besondere Bedeutung zukommt. Ähnlich wie Lars von Triers bekannter Film *Dogville* (2003) sind die Songspiele nämlich in minimalistischen Bühnenaufbauten gedreht worden. Diese Songspiele sind zwischen 25 und 37 Minuten lang, wobei eine steigende Tendenz vorhanden ist und auch die verwendeten künstlerischen Mittel aufwändiger werden. 2014 veröffentlichte Chto Delat das *Border Musical* (2013; *Prigraničnyj mjuzikl*) mit 50 Minuten Länge. Das Songspiel ist also keine zehn Jahre alt, und jede Form von Kritik an dem Genre kann hier nur als Kritik eines evolvierenden künstlerischen Prozesses verstanden werden, *obwohl* unklar ist, ob Chto Delat weiter in diesem Format arbeiten wird, denn die neueren Arbeiten, die häufig innerhalb der School of Engaged Art situiert sind, weisen in Richtung einer stärkeren experimentiellen, ästhetischen Öffnung. Ich werde mich nach einer kurzen Besprechung der zwei ersten Songspiele vorwiegend auf das dritte, das *Tower Songspiel* konzentrieren: das interessanteste vielleicht bisher neben dem genremäßig wiederum etwas evolvierten *Border Musical*, zu dem auch ein paar Bemerkungen fallen werden. *Perestroika* spielt am 21. August 1991, an dem Tag, an dem der Putsch des Komitees für den Ausnahmezustand gegen den Generalsekretär Michail Gorbačev beendet wurde. Alle auftretenden Figuren – Repräsentanten bestimmter sozialer Gruppen und politischer Kräfte – freuen sich über die Abwehr des Putschversuchs oder sind zumindest nicht erpicht auf eine erneute Machtergreifung der alten politischen Nomenklatura. Unterschiedliche Vorstellungen von dem Weg, den Russland einschlagen soll, gibt es. Der Demokrat möchte möglichst schnell einer freiheitlichen Gesellschaft den

316 Egorova u.a. 2008, [6]. Bei Übersetzungen ins Englische handelt es sich hier um von Chto Delat angefertigte oder zumindest autorisierte. Das Werk von Chto Delat steht dem englischsprachigen Rezipienten ohne Russischkenntnisse umfänglicher zur Verfügung als dem russischsprachigen ohne Englischkenntnisse. Manchmal wird das Russische gebraucht für bestimmte sprachliche Formulierungen, wobei hier zur Verbesserung des Textflusses eine deutsche Übersetzung von mir erscheint, unter Angabe des russischen Originals.

Weg ebnen, in der Demokratie und freie Marktwirtschaft herrschen. Die eingetretene materielle Notlage sei als Opfer auf dem Weg dorthin hinzunehmen. Der „Revolutionär" („revoljucioner") hingegen will die „Restauration des Kapitalismus"[317] verhindern und kämpft für eine diesmal wirklich demokratische Sowjetherrschaft. Der Nationalist möchte, dass das Land einen eigenen russischen Weg einschlägt, in der die Frau aus dem Arbeitsleben zurückkehrt an den häuslichen Herd. Die Feministin wiederum sieht in der Demokratie eine weibliche Kraft und meint, eine Gesellschaft solle auf Empathie und Gleichheit aufgebaut sein. Der Businessman widerspricht ihrem Egalitarismus, weil die Unternehmer, da sie die größte Verantwortung in der Gesellschaft trügen, auch am meisten zu sagen haben müssten.

Auffällig an dem Szenario ist, dass keine der Figuren, die die Öffentlichkeit der ausgehenden Perestroika repräsentieren, im Mindesten zynisch ist. Lediglich der Chor, der die Zukunft und so die Hoffnungen der Figuren zuschanden gehen sieht, erkennt schon, dass aus den Geheimdiensten entstandene Netzwerke und die Oligarchen das Schicksal des Landes bestimmen werden. Sinnfälligerweise holt in der letzten Szene eine Gruppe von „Wolfsmädchen" („devočki-volčki") die Figuren – die Vertreter unterschiedlicher Optionen – ab: „von der Bühne", wenn man will. Die jungen Mädchen verkörpern gemäß Olejnikovs erklärender Illustration in der *Chto Delat*-Ausgabe zum Film (Titel: *What Does It Mean to Lose? The Experience of Perestroika*) den in der Geschichte wirksamen „spirit of contradiction". In weißen Shirts und mit Wolfsmasken über den Gesichtern, repräsentieren sie einerseits eine enigmatische, die Figuren überfallende, unheimliche Kraft, werfen aber andererseits in ihrer augenscheinlichen Unschuld die Frage auf, ob die Figuren nicht selbst die Verantwortung tragen für den Ausgang der Geschichte. Den Hintergrund dazu bildet eine gleichfalls im Programm wiedergegebene Diskussion zwischen Artëm Magun und dem Politikwissenschaftler Boris Kagarlickij. Magun betont die subjektive Seite der revolutionären Erfahrung der Perestroika, während Kagarlicki, wiewohl ein unerbittlicher marxistischer Kritiker der kapitalistischen Restauration, das Scheitern der Perestroika als einen in der politökonomischen Geschichte der Sowjetunion lange vorbereiteten Prozess ansieht, der Russland wieder in den Mainstream der Geschichte einreihe, von dem aus man zu kämpfen habe.[318]

---

317 Egorova u.a. 2008, [6]: „restavracija kapitalizma".

318 Vgl. Kagarlickij 2002. – Kagarlickij/Magun 2008. – Sven Spieker ging in seinem mehrmals erwähnten Vortrag soweit, das ganze kommunistische Projekt von Chto Delat als eine Verarbeitung der Perestroika-Erfahrung zu bezeichnen, eine These, die für die ältere Riege von Chto Delat (Vilenskij, Egorova und Peršina) eine gewisse Relevanz haben könnte. Timofeeva als die jüngste (geb. 1978) war 1991 erst dreizehn Jahre alt. Sheikh (2011, 61) sieht gleichfalls eine besondere „Treue zum Ereignis" (Badious Ausdruck) der Perestroika bei Chto Delat.

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

Das *Partisan Songspiel* wurde in Kooperation mit den in Belgrad ansässigen Künstlern Vladan Jeremić und Rena Rädle realisiert, Spezialisten in *artistic research,* die u.a. gegen die Diskriminierung der Roma in den jugoslawischen Nachfolgestaaten (und in Europa) kämpfen. Der konkrete Hintergrund des Songspiels ist die Zerstörung von Roma-Siedlungen im Zuge von Bauprojekten für die Sommerstudentenolympiade „Universiade" in Belgrad 2009.[319] Anders als in *Perestroika* werden im *Partisan Songspiel* die „Ausbeuter" („Oppressors") direkt, als Figuren, repräsentiert[320], in Anzüge (bzw. Kostüme) gekleidet, erhöht auf einem kubischen Podest stehend. Flankiert von zwei Leibwächtern, setzen sie sich zusammen aus der das städtebauliche Entwicklungsprojekt vorantreibenden Politikerin, einem Oligarchen, einem Nationalisten und einem Mafioso; zu ihren Füßen befinden sich ebenerdig (auf dem Boden der Fabrikhallen-Ruine, in der der Film gedreht wurde) die „Unterdrückten" („opressed")[321]: eine Roma-Frau, ein entlassener Arbeiter, eine Lesbe und ein Kriegsversehrter. Ebenfalls erhöht, dem „Ausbeuterblock" gegenüber, steht der Chor. Die Sänger, in weiße Staubanzüge gekleidet, integrieren sich gut in die fotografische, aus zwei Partisanendenkmälern montierte, abbildende Denkmalkulisse. Der gleichfalls immobile, sozusagen in Stein gebannte und der Realität enthobene „Partisanenchor" schaut gleichwohl mit Schrecken dem Treiben „der Kinder" zu; er steht für die verlorene sozialistische Einheit der jugoslawischen Gesellschaft bzw. für ein sich anknüpfendes neues Einigungsprojekt im in ethnisch-nationalistische Kleinstaaterei zerfallenen, postjugoslawischen Raum.[322] In seinem Ablauf ist das *Partisan Songspiel* noch stärker formalisiert als *Perestroika*. Abwechselnd hält ein Unterdrücker eine Rede und ein Unterdrückter fasst die schwierige Situation eines anderen Unterdrückten zusammen, woraufhin dieser einen Tanz beginnt. Der Chor kommentiert die Figuren. Obwohl die Unterdrücker alles andere als einer Meinung sind – so wirft etwa der Nationalist dem Oligarchen den Ausverkauf des Landes vor – erscheinen die Machtverhältnisse basal unabänderlich. Das Songspiel endet mit einem Stimmengewirr ■ Videofile, in dem die Unterdrückten insgesamt die Widersprüche ihrer politischen Ansichten und Wünsche artikulieren. Den Schlusspunkt setzt ein nicht weniger heterogener Schlusschor, in dem sich Verzweiflung und Hoffnung wie im Reigen drehen, während die Kamera unter chorischem Gesang auszoomt und in ihrer Aufwärtsbewegung den Höhenunterschied zwischen Unterdrückern und Unterdrückten optisch etwas verringert:



http://doi.org/cbf9

319 Vgl. Jeremić/Rädle 2009, 7.
320 Egorova u.a. 2009, (9).
321 Ebd.
322 Vgl. Grlja 2009, 3.

Chorus: We have turned to stone …
Our heroic deed was useless …
Our heroic deed was not useless!
We have turned to stone …
Our deed was not useless!
They don't hear us …
We lost the war … No!
Our victory is immortal!
We are partisans forever!
They no longer have need of us …
The cannons of conscience have faulty triggers,
The machine guns of unity are rusty … No!
The trenches of justice are covered in dirt,
Overgrown with grass … No! No!
Our struggle is not over!
Look for new partisans!
Our explosions are muffled by their contradictions …
They'll come to their senses!
They are trying!
Look for new partisans!
Their contradictions …
Their contradictions …
Look for new partisans!
Close your ranks, comrades!
Look for …
Close your ranks, comrades …
Look for …
Close your ranks … Look for … (Ebd., 10)

Das *Tower Songspiel,* der dritte Film des Triptychons, widmet sich einem gesellschaftlichen Vorgang, der, als Film und zugehörige Ausgabe der Zeitschrift *Chto Delat – Whose City Is This?* die Öffentlichkeit erreichten, noch nicht abgeschlossen war. Der Erdöl- und Erdgaskonzern Gazprom, eine Aktiengesellschaft mit staatlicher Mehrheitsbeteiligung, beabsichtigte Mitte der 2000er Jahre seinen Firmensitz von Omsk nach Sankt Petersburg zu verlegen. Dafür sollte ein 403 Meter hoher Wolkenkratzer in der historischen Innenstadt am Zufluss der Ochta in die Neva gebaut werden (daher der Name Ochta-centr/Okhta-Center). Angesichts dieser Gefährdung der historischen Stadtansicht und einer drastischen Verletzung des städtischen Denkmalschutzgesetzes – von dessen Einhaltung

der Status Sankt Petersburgs als UNESCO-Weltkulturerbe abhängt – stieß das Projekt auf massiven Widerstand nicht nur unter Denkmalschützern und Bürgerrechtlern, sondern auch in der Gesamtbevölkerung und in der städtebaulichen Planungskommission selbst. Die Gouverneurin Valentina Matvienko versuchte das Entwicklungsprojekt dennoch durchzusetzen; die Stadtregierung entschied, eine Ausnahme von den Denkmalschutzbestimmungen (in Absenz der für eine solche notwendigen gesetzlichen Bedingungen) zu gewähren. Zugleich investierte die Lobby für den Bau des Businesskomplexes massiv und suggestiv in die Öffentlichkeitsarbeit (in kaum ergebnisoffene Meinungsumfragen und die Großinszenierung einer öffentlichen Anhörung). Zum Zeitpunkt der Veröffentlichung des Songspiels war der Bau genehmigt und schien eine beschlossene Sache. Doch dass sich mit dem russischen Kultusminister Aleksandr Avdeev ein hoher Repräsentant der föderalen Regierung gegen eine so aggressive Stadtentwicklung aussprach, war schon ein Zeichen dafür, dass die Machtverhältnisse so klar nicht waren.[323] In der Folge signalisierte Präsident Medvedev seine Ablehnung des „Turmbaus", die letzte Entscheidung darüber den örtlichen Gremien einräumend. Es war so keine allzu große Überraschung mehr, dass die Pläne daraufhin im Sande verliefen. Gazprom entschied sich schließlich, Moskau den Zuschlag zu geben.

Das *Tower Songspiel* greift formal wesentliche und schon erprobte Elemente des Genres wieder auf. Das äußerst minimalistische Bühnenbild besteht lediglich aus einer Bühne, die auf den Seiten nicht begrenzt erscheint und sich geradeaus im Dunkel verliert. Ein graues, knapp zwei Meter hohes, trapezförmiges Podest mit schräg und auseinander verlaufenden Seiten legt so den Spielort fest. Auf diesem thront, um einen Konferenztisch platziert, hoch erhoben über die Petersburger Bevölkerung, das Team. Seine Aufgabe ist die Promotionskampagne, die dem Gazprom-Wolkenkratzer zu einem besseren Ruf verhelfen soll. Es setzt sich zusammen aus einem PR-Manager der Firma Gazprom, einem Politiker, dem Sicherheitschef der Firma, der sich mit den Demonstranten herumschlägt, und einem Vertreter der Russisch-Orthodoxen Kirche. Weil das Businesszentrum mittlerweile durch soziale Zweckbestimmungen aufgebessert wurde – Shopping, Fitness, ein Museum für zeitgenössische Kunst – sitzen am Konferenztisch ebenfalls eine Galeriebesitzerin sowie ein zeitgenössischer Künstler. Die Gruppe der auf dem Bühnenboden Belassenen ist im *Tower Songspiel* zahlreich und zerfällt in viele Untergruppen bzw. Individuen (Intelligenzija, Rentner, Arbeiter, während der Finanzkrise entlassene Angestellte, migrantische Bauarbeiter, einen linksradikalen Aktivisten – gespielt vom Dichter Pavel Arsen'ev –, Bürgerrechtler, konsumwillige junge Frauen, einen obdachlosen Junge). Eine formale Innovation besteht darin, dass diese machtlose Menge in ihrer Gesamtheit den Chor bildet. Im Laufe des Films zerfällt dieser

323 Vgl. Vyshnevsky 2009 – Campbell/Vorobyev 2010.

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

Chor immer wieder in Grüppchen – was analog auch dem Gesang des Chors widerfährt. Richtiges Sprechen bleibt den Figuren auf dem Podest vorbehalten. Das PR-Team sucht sein taktisches Vorgehen abzustimmen und lässt der Reihe nach jeden seiner Teilnehmer eine Rede absolvieren. Die Figuren sprechen in Richtung Bevölkerung und Bühnenboden, also in gewisser Weise auch in Richtung des Zuschauers.[324] Die Figuren sprechen aber nicht authentisch, sondern liefern interne Proben ihrer bevorstehenden Reden ab. Deren Inhalte können hier nur in Stichworten wiedergegeben werden. Die Drehbuchschreiber setzen in der Rede des Politikers eine originelle Pointe, als dieser betont, dass mit dem Wolkenkratzer Sankt Petersburg sich vom Venedig in das Dubai des Nordens verwandeln und alle Petersburger unermesslicher Reichtum zuteilwerden würde – eine Hochbau-Firma aus Dubai solle dafür ihr Know-how beisteuern. Die modische Galeristin vergleicht in einer erotisierten, vulgär-nietzscheanischen Rede den Wolkenkratzer, den viele Kritiker fälschlicherweise mit einem Maiskolben verglichen hätten, mit einem „Messer, das sich in den Leib unseres schlafenden Landes bohrt"[325]: Symbol für eine Macht, der, einem „Gesetzgeber" (zakonodatel') gleich, alles erlaubt ist: „Die Macht nicht zu lieben, heißt das Leben selbst nicht zu lieben!"[326] Die Rede des Künstlers offenbart, dass mit seiner Figur Osmolovskij gemeint ist, womit sich Chto Delat, immerhin innerhalb eines künstlerischen Werks, auf polemische, wiewohl auch rein satirische Weise gegen die Neu-/Positionierung des erfolgreichen russischen Künstlers positioniert. Die *clues,* Osmolovskij betreffend, sind für den Eingeweihten unmissverständlich. Der Künstler präsentiert der Runde ein einen Meter langes Kunstobjekt in Form einer Zigarre, das im Kern aus zweihundert Jahre altem Zedernholz vom Heiligen Berg Athos bestünde und außen vom Künstler selbst mit Blattgold verkleidet worden wäre. Der Titel des Kunstwerks *Unity in Silence („Edinstvo v molčanii")*[327] würde auf das Schweigen verweisen, das nach Theodor Adorno (ohne Frage Osmolovskijs Lieblingsvordenker) das moderne Kunstwerk auszeichnen würde. Der Gazprom-Künstler stellt sich gleichzeitig

324 Obwohl die Kamera im *Tower Songspiel* merklich an Beweglichkeit gewonnen hat und insbesondere, wenn die Mächtigen ihre Strategie besprechen, rastlos um den Konferenztisch kreist, bleibt doch die Orientierung des Spielortes auf einen privilegierten Standpunkt der Beobachtung, den Zuschauerraum im Theater, gegeben.

325 Egorova u.a. 2010: „[…] нож, который вонзается в тело этой спящей страны!"

326 Egorova u.a. 2010: „Не любить власть, значит не любить саму жизнь!" Wie immer bei der Vokabel „vlast'" muss sich der Übersetzer zwischen dem Abstraktum „Macht" und den „Machthabern" entscheiden. Die englische Übersetzung lautet hier „authorities" (Egorova 2010a), was indes in diesem Kontext als die schlechtere Variante gelten muss.

327 Egorova u.a. 2010a/2010.

in die Traditionen russischer Avantgarde und Ikonenmalerei, proklamierend: „Being genuinely political means being silent!" („Podlinno političeskoe – v molčanii!")[328].

Die Bevölkerung am Boden des Podests kommentiert (ungeachtet dessen, dass es sich um eine Probe handelt) die Reden der Figuren. Sie äußern ihre Befürwortung oder Ablehnung des Bauprojekts. Die Vertreter der Intelligenzija etwa lehnen es als ungesetzlich ab, während die jungen Frauen sich auf die neuen Shoppingmöglichkeiten freuen: „We like everything that's new!/ Everything that's cool!/ We're tired of old junk!/ Build us a skyscraper!/ Forward, Russia!"[329]. Außerdem äußert sich der Chorus in fünf, im Drehbuch als dialektisch ausgezeichneten Gesängen zu den philosophischen Themen, die von den Reden aufgeworfen wurden (Gesetz, Schönheit, Liebe, Glaube, Wahrheit). Im Verlaufe des Songspiels werden die Menschen zunehmend durch rote, wulstig ausgepolsterte Stoffschlangen verbunden, die im Drehbuch als Telefonleitungen bezeichnet werden, aber optisch auch an Adern erinnern. Das Netz spinnt sich bis zum Ende des Films immer dichter und die Menschen erscheinen in ihm gefangen. Während die Menge draußen gegen den Wolkenkratzer protestiert, erhält der PR-Manager durch einen Anruf von oben die Mitteilung, dass sein Team das Projekt diskreditiert habe und durch ein anderes ersetzt werde. Zugleich enthüllt die Kamera, dass die Leitungen eben von diesem überdimensionalen Telefon ausgehen. Damit scheint ausgedrückt, dass die Bevölkerung gescheitert ist, sich als Gemeinschaft zu konstituieren, weil sie in dem kommunikativen Netz verstrickt bleibt, das von den Mächtigen bzw. von deren Beauftragten ausgeht. Die eigentlichen Auftraggeber bleiben unsichtbar (siehe Abb. 18).

Aleksandr Skidan, wie erwähnt Dichter, Kritiker und Mitglied von Chto Delat, hat auf die Anknüpfung des Songspiel-Triptychons an die Tradition des epischen Theaters von Bertolt Brecht verwiesen. Brechts Theater sei „per definitionem politisch" („političen po opredeleniju")[330]; denn es strebe in allen seinen Elementen (Dramentext, Schauspieltechnik, Musik, Beleuchtung, Zuschauerposition im Verhältnis zur Bühne) eine Überwin-

---

328 Egorova u.a. 2010a/2010. Ein weiterer Hintergrund, auf den das Drehbuch hier Bezug nimmt, ist die von Vilenskij gefilmte Aktion *Vremja govorit' (Zeit zu sprechen!)* des Laboratoriums des poetischen Aktionismus. Am 30. Juni 2009, dem Eröffnungstag der Ausstellung *Prostranstvo tišiny (Raum der Stille)* – nach Ansicht der Aktivisten für den esoterisch-religiösen Kitsch in der russischen Gegenwartskunst paradigmatisch – intervenierten Arsen'ev, Os'minkin und ihre Mitstreiter mit politischem und lyrischem Radau im Ausstellungsraum, einer ehemaligen Fabrik konstruktivistischen Stils. Das Video (Vilenskij 2009) verweist mit Zwischentiteln und der Verwendung von Fragmenten der Tonspur von Dziga Vertovs *Ėntuziazm – simfonija Donbassa* (1931; *Die Donbass-Symphonie – Enthusiasmus*) deutlich auf die russische Avantgarde und versucht auf diese Weise vielleicht auch die Aufmerksamkeit von den Bildern abzulenken, die deutlich zeigen, dass der allergrößte Teil der Besucher der Ausstellung sich nicht im Mindesten von der Intervention gestört fühlte.

329 Egorova u.a. 2010a.

330 Skidan 2010a, 14.

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

dung an: einerseits des warenförmigen, *kulinarischen*, bürgerlichen Theaters, andererseits der illusionistischen, mimetischen Ausrichtung des aristotelischen Theaters (Einfühlung, Katharsis). Skidan weist hier auch auf die dialektische Bedeutung des Verfremdungseffektes hin: als eines Instruments zum Aufzeigen gesellschaftlicher Entfremdung. Anders als die „Verfremdung" bei Viktor Šklovskij ist der „Verfremdungseffekt" für Brecht mehr als nur ein Verfahren zur Konstituierung ästhetischer Erfahrung. Der Zuschauer soll über die gesellschaftlichen Verhältnisse reflektieren; diese sollen ihre Naturhaftigkeit und zeitenthobene Notwendigkeit verlieren und als veränderlich begriffen werden.[331]

Viele formale Elemente, die oben in der Beschreibung der Chto-Delat-Songspiele referiert wurden, knüpfen direkt an die Tradition des epischen Theaters an. Die minimalistische Einrichtung des Spielorts entspricht der Forderung Brechts „Das Nötigste ist genug"[332] – wie auch die Bedeutung, die dem Bühnenbild zukommt und die so groß ist, dass die Schauspieler – in einer typisch avantgardistischen Wahrnehmung – auch als „die wichtigsten Dekorationsstücke von allen"[333] angesehen werden können. Klar ist, dass Chto Delat sich explizit in die Tradition des brechtschen Theaters stellt. Die Genrebezeichnung „Songspiel" ist die englische Übertragung des Begriffs „Singspiel", der eines der produktivsten Genres in Brechts Schaffen bezeichnet. Der maßgebliche Einsatz der von Michail Krutik komponierten chorischen Musik und die Behandlung des Bühnenbilds, dessen antiillusionistische Wirkung durch seine filmische Verwendung nur noch gesteigert wird, sind die zwei auffälligsten brechtschen Elemente. Aussagekräftig für die Diskussion der Ästhetik der Songspiele ist aber auch ein *Unterschied* zum epischen Theater, auf den Skidan hingewiesen hat:

> The Tower lacks the dynamic tension between form and content that would make it genuinely dialectical. Their relationship is static. Form does not emerge over the course of the action: from the very outset the structure is strictly and immutably defined, remaining practically unchanged to the very end. […] The actors function in a single – again, farcical – mode: they do not step out of their roles, baring the device as Brecht demanded, because here the device is total – there is nothing for them to step out of. What patterns their performance – a mercenary attitude and mercantile interests barely veiled by rhetoric – is all too easily readable, just as the geometric pattern of the camera's movements is easily discerned. However, it is just this static quality and inertia that fully correspond to the real state of affairs, i.e., to social relations in contemporary Russia, whose model in the film is the controversy over plans to build Okhta Center. Just as civil society is incapable

331 Vgl. Steinweg 1995, 37.
332 Brecht 1967a, 453.
333 Ebd., 441.

> of offering a coherent alternative to the catastrophic policies of the powers that be and, at least in the present historical conjuncture, of becoming a subject (hence the sense of doom and impotence), so too does the structure of the film – to the degree that it adheres to the realist (critical) tendency – correspond to its mundanely catastrophic material.[334]

In der Tat erscheint dieser Hinweis von Skidan entscheidend für die Analyse der Songspiele; daher muss hier noch einmal kurz ausgeholt und einiges über Brechts Konzeption des Verfremdungseffekts (V-Effekt) gesagt werden.

Insbesondere in Brechts Texten zur Ausbildung der Schauspielertechnik wird deutlich, dass Brecht mit seinem epischen Theater eine dialektische Überwindung des aristotelischen und des bürgerlichen Theaters anstrebte, die deren historische Errungenschaften nicht einfach verwerfen soll. Brecht war kein Modernist des radikalen Neuanfangs, wie sein Interesse an der chinesischen Schauspielkunst zeigt. An dieser bewundert er die Systematizität und Genauigkeit der gestischen Sprache, zudem erschien ihm schätzenswert:

> die Stetigkeit, die das Kennzeichen einer wirklichen Kunst (wie einer Wissenschaft) ist, das natürliche Moment des Aufbruchs, der deutlich sichtbare, beurteilbare, verantwortliche Akt des Bruchs mit dem Alten.[335]

Die Schwierigkeit in der „Umwälzung“[336] der europäischen Schauspielkunst erblickt er darin, dass es so wenig umzuwälzen gäbe. Brecht empfiehlt dem Schauspieler „das schrittweise Vorgehen beim Aufbau und Studium der Figur“[337] also eine wachsame, behutsame induktive Aneignung des Textmaterials, in der der Schauspieler einerseits sein Spiel strukturieren kann, andererseits Widersprüche der Figur nicht geglättet werden sollten. Die Figur soll auch etwas „Einmaliges“[338] haben. Der Prozess der Aneignung der Figur durch den Schauspieler soll sogar im Ergebnis, auf der Bühne, sichtbar bleiben, damit diese Offenheit der Interpretation einer Figur im Spiel in der Art einer Analogie die Entwicklungsfähigkeit der Figur selbst spürbar mache. Brecht ist gegen die deduktive Herangehensweise an eine Figur. Eine zu frühe Festlegung des Schauspielers auf wenige Züge der Figur führe zum „Eindruck der Schmiere“, es würde ein „Abklatsch“ oder „Mythos“ der Figur gegeben[339]; für die künstlerisch gelungene Darstellung des Übermenschlichen reichten aber dann weder die Mittel des Schauspielers noch die

334 Skidan 2010.
335 Brecht 1967a, 426.
336 Ebd.
337 Ebd., 398.
338 Ebd., 403.
339 Ebd., 400.

des Textmaterials. Die große Bedeutung, die Brecht der Widersprüchlichkeit beimisst, zeigt schon, dass der V-Effekt relativ formalistisch gedacht ist. Brecht geht es um die Etablierung einer Spielweise, in der deutlich wird, dass seine Figur unter bestimmten, zumal sozialen Bedingungen handeln, dieses Handeln jedoch veränderlich und auch nicht alternativlos ist.[340] Gerade deswegen legt Brecht eine so große Bedeutung auf den „Gestus". „Gestisch" ist eine Sprache für Brecht, „wenn sie auf dem Gestus beruht, bestimmte Haltungen des Sprechenden anzeigt, die dieser andern Menschen gegenüber einnimmt"[341]. Es ist für Brecht dabei gerade die Aufgabe der Songs, bestimmte „Grundgesten" besonders einprägsam herauszuarbeiten. Gestisches Material ist in der dramatischen Vorlage auf zweierlei Weise angelegt: zum einen in der Sprache, zum anderen in den Handlungen der Figuren – wie diese sich zueinander verhalten. Gern arbeitete Brecht mit Laien, weil diese in ihrem Spiel besonders gut demonstrieren, dass sie beeinflussbar sind.[342] Auch ist der V-Effekt (etwa im Nachäffen einer anderen Person) eine ganz alltägliche Erfahrung, die, so Brecht, in gewisser Weise selbst gar erst verfremdet wird, indem man darüber schreibe.[343] In der Schauspielkunst ist die Verfremdung in erster Linie eine äußerst voraussetzungsreiche Technik, die vom Schauspieler verlangt, dass er das auf Einfühlung beruhende Spiel, das nach Brecht Stanislavskijs Lehre am systematischsten vermittle, beherrscht. Davon ausgehend, kann der Schauspieler durch konkrete Übungen den V-Effekt erlernen:

> Die Schauspielkunst braucht der Einfühlung nicht völlig zu entraten, jedoch muß sie – und das kann sie, ohne ihren Kunstcharakter zu verlieren – die kritische Haltung des Zuschauers noch ermöglichen […].[344]

Insbesondere das Vorurteil, das epische Theater wolle im Zuschauer keine Emotionen erzeugen, zerstreut Brecht immer wieder. Den Text zu zitieren, ihm aber ein widersprechendes Gefühl zugrunde zu legen, kann eine Übung des V-Effekts sein.[345] Die Verfremdung ist daher hinsichtlich der Rolle im Schauspiel, wie der Philosoph Il'ja Kalinin in der Ausgabe *Why Brecht?* der Zeitung *Chto Delat* festgestellt hat, eine Negation der Negation: Der Schauspieler negiert (entfremdet) sich, indem er für Geld für das

340 Vgl. ebd., 403.
341 Ebd., 482.
342 Vgl. ebd., 383.
343 Vgl. ebd., 355 ff.
344 Ebd., 377.
345 Vgl. ebd., 312 und 352.

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

Publikum jemand anderen spielt, und er negiert (verfremdet) diese Negation, indem er aus der Rolle herausfällt.[346]

Reiner Steinweg betont, dass Brechts Theorie des epischen Theaters sehr weit gediehen war, bevor der Dramatiker in Berührung mit marxistischer Theoriebildung kam. Der Autor sollte für Brecht nicht Überbringer von Wahrheiten sein, die er oder gar die kommunistische Partei bereits verstanden hatte. In *dieser* Art und Weise wäre, so Steinweg, Brechts Theater nicht marxistisch gewesen. Im Kapitel „Der Stücktext als Dokument der Wirklichkeit" führt Steinweg aus:

> Ihm [Brecht] kam es darauf an, möglichst viel „gestisches Material" auf die Bühne zu bringen, ein Material, das dem Alltagsleben der Menschen darin entspricht, daß es ganz häufig nicht verstanden ist und *unverständlich* erscheint. Wie häufig verstehen wir nicht, warum die Menschen auf diese oder jene Weise handeln! Ein Theater, was nur zeigen würde, was der Autor, auch Brecht selbst, bereits „versteht", wäre aus seiner Sicht kümmerlich. Das Theater sollte stattdessen „Dokumente" des Lebens, der Beziehungen zwischen den Menschen, den Mitgliedern von Massengesellschaften erstellen. Die Aufgabe, die Beziehungen zu *begreifen*, die auf der Bühne des epischen Theaters dargestellt werden, kommt nicht den Theaterleuten, sondern den Zuschauern zu. Brecht ging sogar so weit zu behaupten, daß es besser sei, wenn das Theater „kompakten Unsinn" darstellt, als wenn es nur das Wenige zeigt, was zuvor von den Schauspielern „verstanden" worden ist.[347]

Wenn wir das epische Theater so verstehen, ist es allerdings fragwürdig, ob das Songspiel-Triptychon von Chto Delat in diese Tradition gehört; denn hier wird wenig „gestisches Material" präsentiert. Wie Skidan sagt, gibt es im *Tower Songspiel* streng genommen keine Verfremdung (als Negation der Negation), weil das Verfahren der Verfremdung derart „total" angewendet wird, dass es nichts gibt, aus dem die Schauspieler heraustreten könnten. Die Figuren – alle, der linke Aktivist und die Bürgerrechtler eingeschlossen – sind „possenhaft" („farcical") und dies insofern, als sie zum einen lediglich Typen einer soziologischen Analyse eines gesellschaftlichen Prozesses sind, zum anderen auch nicht handeln, sondern lediglich das Stück öffentlicher Meinung aufsagen, dass ihnen ihrer Stellung nach vermeintlich zukommt. Auch originelle Wendungen oder Sprachwitz sind in den Drehbüchern eine Seltenheit, denn die Sprache dient der Charakterisierung des Typus und ergibt sich selten aus dem aufeinander bezogenen Handeln der Figuren. In einem Künstlergespräch hat Vilenskij das *Tower Songspiel* als „farcical Tragedy" bezeichnet. Die Frage nach dem Tragischen ist in diesem Zusammenhang relevant. Als

346 Vgl. Kalinin 2006, 11.
347 Steinweg 1995, 34.

Philosoph Chto Delat zugehörig, hat Artëm Magun in einer sehr interessanten Analyse im Rahmen der Ausgabe *Tragedy or Farce?* der Zeitschrift *Chto-Delat?* nachzuweisen versucht, dass Brecht in seiner antiaristotelischen Theorie die tragische Affektmaschinerie – die Furcht, die den Zuschauer fliehen lassen möchte, vs. die Einfühlung, die ihn Anteil nehmen lässt – nicht verstanden habe, während er in der Praxis Elemente des Tragischen gut einzusetzen wusste. Magun mag in dieser Kritik recht haben, und doch lehnte Brecht den Effekt des Tragischen nicht ab, nur sollte das Tragische nicht als in der Natur des Menschen begründet erscheinen.[348] Im Hinblick auf die Songspiele aber stellt Magun im Gespräch mit seinen Kollegen von Chto Delat (und weitgehend in Übereinstimmung mit Skidans Analyse) fest, dass das *Tower Songspiel* keine Tragödie darstellen könne, insofern die Figuren statisch seien, keinen Veränderungen unterliegen würden, so das es sich bei diesem Songspiel nur um eine Satire handeln könne.

Skidan relativiert in seinem Essay „Stringquartet of Impotence" auch deutlich seine zuerst getroffene Einordnung des *Tower Songspiel* in die Traditionslinie des epischen Theaters:

> The Tower is not so much an heir to the epic theater as such, as to one of its sidelines – Brecht's so-called Lehrstücke („learning plays") of the early thirties, which have their origins in the medieval genre of morality plays (for the simple folk) and simulate a specific sociopolitical situation so that the spectator learns how to ask wholly specific questions and reach wholly specific conclusions. In such plays, education is interwoven with visual propaganda, laughter at the characters with the choice of one's own stance. This is also a kind of dialectics, but one that is, so to speak, forced, streamlined, and subordinated to a specific historical moment (the schism in the German workers movement, the threat of the Nazis coming to power).[349]

Es ist eine alte Streitfrage in der Brechtphilologie, ob das Lehrstück eine aus der Fabelkonstruktion zu extrapolierende Lehre enthalte. Reiner Steinweg ist der einflussreichste Vertreter einer theaterpädagogischen Richtung der philologischen und praktischen Interpretation von Brecht, die diese Prämisse verworfen hat. Für ihn baut das Lehrstück im Unterschied zum epischen Theater auf Einfühlung auf.[350] Die Lehrstücktexte – auch die Zusammensetzung des Korpus der Lehrstücke ist übrigens sehr umstritten[351] – wei-

348 Vgl. Brecht 1967a, 312.
349 Skidan 2010.
350 Vgl. Steinweg 1995, 78.
351 Skidan scheint in der oben zitierten Aussage insbesondere auf das 1931–1934 entstandene „Greuelmärchen" (so im Untertitel) *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe oder Reich und Reich gesellt sich gern* anzuspielen, das bei Suhrkamp in einer Sammlung von drei Lehrstücken erschien (Brecht 1975). Steinweg widerspricht der Auffassung, die 1930–1935 entstandenen Stücke seien als Lehrstücke zu

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

sen nach ihm „keine ‚reichen', ‚einmaligen' Gestalten/Personen/‚Helden'"[352] auf, weil sie in ihrer Abstraktheit darauf angelegt sind, über Tiefenstrukturen soziale und politische Konflikt-/Erfahrungen bei den Mitspielern hervorzurufen. Die Praxis des Lehrstücks dient in dieser Rekonstruktion und in seiner Weiterentwicklung im Rahmen der Friedensforschung zur Vermittlung nicht einer Lehre, sondern einer Arbeit an gesellschaftlich eingeübten Haltungen (man könnte hier diesen brechtschen Begriff gut mit Habitus ersetzen). Diese Arbeit erfolgt anhand des gestischen Materials der Lehrstücke von außen nach innen.[353] Die pädagogische Arbeit mit dem Lehrstück sollte nach Steinwegs Dafürhalten (nicht unbedingt nach dem anderer Pädagogen) keine theatrale Aufführung vorbereiten; das Spiel erfolgt nach festgesetzten Regeln, die den Regisseur aus der Rolle des ästhetischen Kritikers herauszieht und in die Rolle eines Spielleiters versetzt. Die Verfremdung als professionelle Schauspieltechnik spielt in dieser Arbeit mit Laien keine Rolle, weil es die Assoziationstätigkeit derselben behindert und die Unterlegung des Stücktexts mit eigenen Erfahrungen in gewisser Weise sogar zwangsläufig zu einer Verfremdung führt.[354]

Nun ist, wie bereits bemerkt wurde, die theaterpädagogische Wendung des Lehrstückbegriffs durch Steinweg nicht unumstritten. Philologischere Lesarten zweifeln sie an und sehen den Zweck des Lehrstücks in der Tat eher in der Vermittlung einer Lehre, wozu auch die Einübung der Lieder dient.[355] In die Richtung dieser älteren (deswegen freilich nicht falschen) Deutung von Brechts Lehrstück weist Skidans Äußerung. In diesem Rahmen kann auf die Einzelheiten der unwahrscheinlich fein ziselierten philologischen Expertendebatte um das brechtsche Lehrstück nicht eingegangen werden. Dennoch hat die kursorische Beleuchtung von Brechts Theatertheorien hier zwei Fragen aufgeworfen: erstens, worin bestünde denn die Lehre, die die Songspiele von Chto Delat bezwecken, und zweitens, an welche „simple folks" wäre diese Lehre adressiert?

Beginnen wir mit der zweiten Frage. Der engagierte Soziologe Aleksandr Bikbov hat Vilenskij ebendiese gestellt – wie schätze Vilenskij die Chancen der zeitgenössischen Kunst ein, sich an die Massen, auf die Erfahrungen der Mehrheit zu richten, oder könne es hier lediglich ein symmetrisches Verhältnis von Produzenten und Rezipienten geben, die in gleichem Maße Spezialisten seien. Vilenskij gibt in seiner Antwort zu bedenken, dass ja auch eine wirkliche Politik sich nicht direkt an die Erfahrung der Masse richten könne. Die edukative Funktion, die die Kunst habe, liege in ihrer Fähigkeit, „neue Me-

---

betrachten. „Die Rundköpfe und die Spitzköpfe" gehöre für sich nicht in das Korpus der Lehrstücke (vgl. Steinweg 1995f.).

352 Ebd., 19.

353 Vgl. ebd., 69 ff.

354 Vgl. ebd., 80.

355 Vgl. ebd, 110 ff.

thoden der Erkenntnis der Welt“[356] zu vermitteln, und diese könnten nicht der unter den Verhältnissen im Kapitalismus niedergedrückten Mehrheit unmittelbar mitgeteilt werden. Man habe indes als Künstler bzw. Intellektueller die Aufgabe, die Türen zu einer „Welt der Freiheit und Gleichheit“[357] offen zu halten, um zu zeigen, dass sie möglich ist. Darüber hinaus müsste man unter gegebenen Bedingungen auf die Geschichte hoffen: dass nach bestimmten sozialen Umwälzungen die Ergebnisse der eigenen künstlerischen Anstrengungen stärker nachgefragt würden. Vilenskij möchte jedenfalls nicht Kunst für den engsten Kreis machen und hofft, dass es ihm nicht als Elitarismus, sondern vielmehr als realistische Form des Egalitarismus ausgelegt wird, wenn er sagt:

> So gesehen ist echte Kunst eher das Konstruieren eines imaginierten Publikums, eines, das in der Zukunft erscheinen könnte.

> В этом плане, настоящее искусство – это, скорее, конструирование воображаемой аудитории, тех, кто может прийти в будущем.[358]

Diese Antwort scheint auf eine vernünftige Kompromissbildung hinzudeuten. Es ist fraglich, ob der idealistische Glaube, dass das Ergebnis der eigenen Arbeit innerhalb des künstlerischen Felds allen zugänglich ist bzw. sein soll, besser wäre. Wenn man sich die bisherigen Ergebnisse der Analyse des Songspiel-Triptychons anschaut, ergeben sich wohl doch einige Ansatzpunkte für Kritik hinsichtlich seiner Tauglichkeit, den Rezipientenkreis auszudehnen. So scheint der totale Einsatz der der Verfremdung dienenden Theatermittel, insbesondere aber der völlige Verzicht auf dramatische Fabelkonstruktionen zugunsten der Dialogisierung eines öffentlichen Diskurses einer solchen Tauglichkeit entgegenzuwirken. Um mit einem „Gefühl die Zuschauer anzustecken, muß der Schauspieler eine Handlung aufmachen“[359]. Auch ein Theater, das auf Illusionen verzichten und stattdessen den Zuschauer zu Wachsamkeit erziehen möchte, kann des Dramatischen nicht entbehren. Ein weiteres Fragezeichen ließe sich bei der Verwendung der Musik in den Songspielen anbringen. So interessant und handwerklich ausgereift die Chormusik Michail Krutiks auch ist, sie zeigt kaum das Eingängige, das viele der Songs in Brechts Opern aufweisen. Es muss ja nicht gleich die kongeniale Leistung von Brechts und Weills *Dreigroschenoper* sein – nachzufragen ist jedoch, ob die Bemühungen hier und in den Songspielen überhaupt in die gleiche Richtung gehen. Für Brecht ermöglichten

---

356 Bikbov/Vilenskij 2009, 174: „novye sposoby postiženija mira“.
357 Ebd.: „mir svobody i ravenstva“.
358 Ebd.
359 Brecht 1967a, 393.

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

Songs die besonders einprägsame „Herausarbeitung gewisser Grundgesten“[360], die in der Gesellschaft vorkommen und der Verfremdung zugänglich sind. Man denke etwa an das Lied der „Seeräuber-Jenny“, in dem der in Wirklichkeit aller Wahrscheinlichkeit nach fortwährend verdrängte Zorn eines Dienstmädchens eines schäbigen Hotels sich auf groteske Weise in einer terroristischen Gewaltphantasie sondergleichen seinen Weg bahnt. So wichtig ist indes vielleicht nicht, dass Chto Delat gar keine Songstrukturen für ihre Songspiele verwenden. Offensichtlich ist jedoch, dass die Komponisten Brechts (Kurt Weill, Paul Hindemith und Paul Dessau) ihre Schützengräben direkt am Bühnenrand des Unterhaltungstheaters einzogen und in ihren ambitionierten Kompositionen sich den Formen der Operette und des Musicals bedienten. Die Chormusik in den Songspielen hingegen gibt diesen einen gewissen bildungsbürgerlichen Habitus (und den von Schillinger monierten zitathaften Charakter), vor dem potenzielle Rezipienten vielleicht zurückschrecken. Im Geiste Brechts wäre wahrscheinlich nicht geschmacklich distinguierte Chormusik viel eher eine Musik, die formale Innovationen aus heutiger Unterhaltungs-, Rock- und Technomusik im Songspielrepertoire verarbeitet.[361]

Die erste oben gestellte Frage betraf jedoch den edukativen Charakter des Songspiel-Triptychons. Was wird hier eigentlich gelehrt? Geht es dem Kollektiv um soziologische Analyse? Die soziologische Analyse, die ein Songspiel leisten kann, muss gegenüber der Analyse soziologischer oder politikwissenschaftlicher Studien oder der eines investigativen Journalismus verpflichteten Artikels blass wirken. Die *Chto Delat*-Ausgabe von *Whose City Is This?* zum *Tower Songspiel* ist lehrreich; auch die gebotene Auswahl von Links zu qualitätsvollen journalistischen Beiträgen zum Thema ist hilfreich. Jedem, der sich zum Konflikt um das Bauprojekt Ochta-Zentrum informieren möchte, sei *Whose City is This?* als Dossier zum Thema ans Herz gelegt. Unklar bleibt jedoch, was das Songspiel einer soziologischen Analyse hinzufügen könnte. Es wäre wenig problematisch, wenn der Mehrwert des Songspiels darin bestünde, dass es, wie das mittelalterliche *morality play* die „simple folks“ belehren könnte, die vor der Lektüre eines zwanzigseitigen investigativen Artikels zurückweichen und sich eher das unterhaltsame *Tower Songplay* ansehen. Meine Vermutung ist indes, dass, geschmackssoziologisch gesprochen, die Zugangsvoraussetzungen – das kulturelle Kapital, über das der Rezipient verfügen muss – im Falle des Songspiels ungleich höher ist als im Falle einer Studie oder eines journalistischen Dossiers. Die künstlerische Tätigkeit gehört ja für Chto Delat

360 Ebd.

361 Der neueste Film von Chto Delat? *Four Seasons of Zombie* (Chto Delat 2017) – der hier nicht mehr gebührend analysiert werden konnte – schlägt allerdings mit Einbindung einer schrägen Hip-Hop-Performance von Roman Osminkin und Anton Komandirov (Techno-Poėzija), plus Ksenija Lotus und Vadim Chochrjakov, genau diesen Weg ein.

und übrigens alle, die in einer marxistischen Tradition stehen, in den Horizont eines humanistischen Projekts, nämlich der Erschaffung des befreiten Menschen, was den Songspiel-Besucher mit einer Rezeptionsaufgabe anderen Kalibers konfrontiert als den Leser eines soziologischen Aufsatzes oder eines journalistischen Artikels.[362]

Eine andere Interpretation des didaktischen Charakters des Songspiels bestünde darin, dass seine Lehrhaftigkeit nicht an der theoretischen Durchdringungstiefe der vermittelten Gesellschaftsanalyse zu messen wäre, sondern sich in der Analyse vielmehr als eine politische Bewertung der gesellschaftlichen Situation herausstellen und gleichzeitig die Analyse in Frage stellen würde. Man kann ja auch in den Lehrstücken Brechts schon Lehren stipulieren, die eigentlich von einem Umdenken handeln. Nehmen wir das Beispiel vom *Badener Lehrstück vom Einverständnis!*. Die gestürzten Flieger, die die Menge um Hilfe bitten, waren vom „Fieber" des technischen Fortschritts erfasst, der ja durchaus seine Berechtigung hat. Der technische Fortschritt aber hat die Lebensbedingungen der Menschen nicht besser gemacht.[363] In Zukunft, würde ein Fazit lauten, soll das Fliegen gesellschaftlichen Nutzen bringen und nicht dem Heldentum Einzelner dienen.[364]

Alle drei Songspiele des Triptychons zeigen die Unterdrückten/Machtlosen als uneinig und in verschiedene Gruppen zerfallen. Das Kollektiv Chto Delat kann sich dabei, anders als Brecht (oder Lenin) – dazu unten mehr –, an keine Klasse wenden. Eigentlich ergibt sich auch die vom Bühnenbild im *Partisan Songspiel* und im *Tower Songspiel* vorgenommene Unterscheidung in Unterdrücker und Unterdrückte lediglich formal aus der abstrakten Idee des Kommunismus. Das heißt, analytisch kann diese Unterscheidung vorausgesetzt werden, weil die Vorstellung einer universellen Idee des Kommunismus eine Zweiteilung in Agenten der universellen Interessen der Menschheit und der partikularen Interessen ermöglicht. Entlang dieser Trennungslinie werden die sozialen Gruppen dann aufgeteilt in Unterdrücker und Unterdrückte. Eigentlich aber könnte es im *Tower Songspiel* im Chor der Machtlosen auch eine Gruppe von russisch-orthodoxen Geistlichen oder Gläubigen geben, die der Pope auf dem Podest

362 Der klassische Bezugspunkt eines marxistischen Ideals der Höherentwicklung der gesellschaftlichen Organe des Genusses sind die „Philosophisch-ökonomischen Manuskripte aus dem Jahre 1844" (Marx 1968).

363 Brecht 1975, 11; vgl. den mehrfach wiederholten Ausspruch des gelernten Chors: „Das Brot wurde dadurch nicht billiger", ebd., 12.

364 Brecht 1975, 30 f.: „Der gelernte Chor redet die drei gestürzten Monteure an:/ Ihr aber, die ihr einverstanden seid mit dem Fluß der Dinge/ Sinkt nicht zurück ins Nichts. […] Sondern übernehmt von uns den Auftrag/ Wieder aufzubauen unser Flugzeug./ Beginnt!/ Um für uns zu fliegen/ An den Ort, wo wir euch brauchen/ Und zu der Zeit, wo es nötig ist. Denn/ Euch/ Fordern wir auf, mit uns/ Zu verändern nicht nur/ Ein Gesetz der Erde, sondern/ Das Grundgesetz:/ Einverstanden, daß alles verändert wird/ Die Welt und die Menschheit/ Vor allem die Unordnung/ Der Menschenklassen, weil es zweierlei Menschen gibt/ Ausbeutung und Unkenntnis.

erwähnt und die nicht einverstanden sind mit dem Gazprom-Wolkenkratzer und seiner Symbolik. Die Lesbe aus dem *Partisan Songspiel* könnte sich – etwa als modische Künstlerin und Leiterin einer PR-Kampagne für die Universiade in Belgrad – auf dem Podest wiederfinden, während der echte serbische Nationalist angesichts des an der europäischen Integration orientierten unterwürfigen Kurses seiner politischen Podestnachbarn unten neben dem Kriegsversehrten stehen könnte. Natürlich kann man solche Kritik mit Hinweis auf die Verfremdungsästhetik relativieren: Die Unterscheidung in Unterdrücker und Unterdrückte ist doch offensichtlich als Konstruktion ausgewiesen; alle theatralen Mittel sind ja darauf ausgerichtet, dass der Zuschauer nicht Opfer einer Illusion der Naturhaftigkeit solcher Unterscheidungen wird. Aber die Möglichkeit der Infragestellung dieser Konstruktion bliebe insofern folgenlos, als das theatralische Material keinen offenen Reflexionsprozess darüber zulassen würde, auf welcher Seite eine Figur – Unterdrücker oder Unterdrückte – anzusiedeln wäre. Keinesfalls soll diese Kritik darauf hinauslaufen, auf postmoderne Art und Weise in Abrede zu stellen, dass es noch Klassengegensätze gebe. Vielmehr erscheint es wichtiger denn je, Bündnisse zwischen verschiedenen sozialen Gruppen entlang der Bruchlinien der fragmentierten Gesellschaft zu schmieden, die durch Kapitalverwertungsprozesse erzeugt werden. Ist jedoch dies die Lehre, die man aus den Songspielen ziehen kann? Vielleicht – die starre Typologisierung von gut organisierten Unterdrückern und in heillosem Dissent verharrenden Unterdrückten macht in dieser Hinsicht jedoch wenig Hoffnung. In gewisser Weise stellt sich so eher ein ästhetischer Effekt ein, der dem der Erhabenheit verwandt scheint. Wenn wir uns an Kant erinnern, so stellt sich das *dynamisch Erhabene* beim Betrachter zerstörerischer, maßloser Naturgewalten durch die Rückbesinnung auf das transzendentale moralische Gesetz im Menschen ein, jenes „Vermögen, welches in uns gelegt ist, jene [die Natur] ohne Furcht zu beurteilen, und unsere Bestimmung als über *dieselbe* erhaben zu denken“[365]. Analog dazu scheint indirekt die Erhabenheit der Idee des Kommunismus proportional zur zunehmenden Atomisierung der postkommunistischen Gesellschaft Fett anzusetzen. Impliziert ein solcher Effekt des Erhabenen aber so nicht unbewusst eine Unabhänderlichkeit, ja Naturhaftigkeit von Unterdrückung? Und wäre dies nicht das absolute Gegenteil dessen, was eine marxistische Ästhetik erreichen möchte, zumal die Unterdrückten auch keine heroischen Züge, wie in einer Ästhetik des Widerstands, annehmen?

Eine gewisse Ironie besteht darin, dass die realen Entwicklungen nach Vollendung des *Tower Songspiels* Brüche innerhalb der russischen Herrschaftsklasse zeigten, in die der doch recht massive Protest seitens der Bürger, der Bürgerrechtler und des Auslands, wie ein Brecheisen eindringen konnte. Die föderale Regierung signalisierte Matvienko

365 Kant 1974, 189.

und Gazprom offensichtlich, dass sie nicht wollten, dass sie ihre Pläne gegen den Protest durchsetzen. Das Kollektiv ließ im Editorial der Zeitung *Whose City is This?* keinen Zweifel daran, dass Chto Delat diesen Wolkenkratzer nicht möchte, weil er metonymisch für eine neoliberale Verwertung des urbanen Raums steht, die für große Teile der Bevölkerung eine weitere Degeneration ihres Lebensraums bedeuten muss. Während eines Gesprächs u.a. mit Vilenskij in einigermaßen großem Abstand zu den Vorgängen, fragte ich ihn, ob Chto Delat denn nun mit dem *Tower Songspiel* konkret gegen das Bauprojekt agitieren habe wollen.[366] Vilenskij antwortete, es habe sich bei dem Songspiel um eine „tragische Farce" („tragical farce") gehandelt – ob der Wolkenkratzer errichtet würde oder nicht, sei ihm persönlich gar nicht so wichtig gewesen, weil es wichtigere Sachen gäbe; anhand der Ereignisse hätte man jedoch gut den Zustand der russischen Gesellschaft analysieren können. War die soziale Analyse im Songspiel also – nachdem der Bürgerprotest sich ja doch als erfolgreich erwiesen hatte – verfrüht und defizitär? Oder war sie richtig, diagnostizierte aber in ihrer Richtigkeit lediglich das, was zu jedem beliebigen Zeitpunkt diagnostiziert werden könnte: dass die russische Gesellschaft – wie im Prinzip jede andere Gesellschaft auch – keine Gemeinschaft ist und an der Idee des Kommunismus scheitert? Vilenskijs Ent-/Wertung des gesellschaftlichen Streits mag im Prinzip nachvollziehbar sein; angesichts dessen, dass der Skandal um den geplanten Wolkenkratzer indes ein Moment war, in dem sich die russische Zivilgesellschaft erfolgreich formierte (und Chto Delat als ein Teil derselben), muss Vilenskijs Haltung jedoch merkwürdig ambivalent und die Stoßrichtung des Songspiels entsprechend unklar erscheinen: zumal, wie die Statistik zeigt (siehe Tab. 2), da das *Tower Songspiel* – das sehr organisch aus dem Protest in der eigenen Stadt heraus entwickelt werden konnte – bei Weitem das populärste Songspiel des Triptychons darstellt und mit mehr als 30.000 Aufrufen mit dem Ständchen von Arkadij Koc im Gefängnistransporter mithalten kann.

4.3.3 Dokument und gestisches Material: *Three Mothers and a Chorus* von Factory of Found Clothes – *Border Musical* von Chto Delat – *Za Marksa* von Svetlana Baskova



http://doi.org/cbgb

Im Kontext der hier zum Songspiel initiierten Diskussion einer spezifisch künstlerischen Didaktik, lohnt ein Blick auf *Three Mothers and a Chorus (Tri materi i chor* ■ Videofile*)*, das, als Erstling des Genres, viele formale Elemente späterer Songspiele vorwegnimmt und doch von ganz eigener Art ist. Das Songspiel stammt von zwei späteren Mitglie-

366 Das Gespräch fand bei der Diskussionsveranstaltung „What Is to Be Done?" im Rahmen von Milo Raus Ausstellung/Symposium „Die Enthüllung des Realen" am 08.11.2013 in den Sophiensälen Berlin statt.

dern von Chto Delat, Gljuklja und Caplja, die, wie oben erwähnt, vor Gründung des Kollektivs bereits acht Jahre, seit 1995, zusammengearbeitet hatten, und erhielt im Jahr der Entstehung, 2007, den Preis für Zeitgenössische Kunst „Čërnyj kvadrat" („Schwarzes Quadrat"). Der Fokus des Schaffens von F.N.O. war Performancekunst. Im eher sinnlichen und romantischen Zugang zu ihrer Kunst setzten sie sich viel mit Genderstereotypen auseinander. Eines ihrer Dauerthemen war der „weibliche Mut" – der sie im Juni 1996, in Gedenken an die „arme Lisa" (aus Nikolaj Karamzins gleichnamiger Novelle) und aller unglücklich verliebten Frauen, einen Sprung in einen Petersburger Kanal wagen ließ.[367] Eine künstlerische Praxis mit Übergängen zur Kunstpädagogikschule stellte ihr Secondhandshop Factory of Found Clothes auf dem Ligovskij Prospekt 53 dar, in dem sie gemeinsam mit jungen Frauen gebrauchte Kleidungsstücke auf unkonventionelle und ausdrucksstarke Weise umarbeiteten.[368] Ein pädagogischer, dem körperlichen Habitus gewidmeter Ansatz zeigte sich auch im letzten größeren Projekt von F.N.O. (Utopian Unemployment Union), in dem arbeitslose Balletttänzerinnen, ausgebildet an der renommierten Vaganova-Akademie in Sankt Petersburg, zum Tanzen mit arbeitslosen Männern zusammenkamen.[369]

Three Mothers and a Chorus handelt von drei unterschiedlich gestellten Frauen und ihren Bemühungen, gute Mütter zu sein. Gljuklja und Caplja führten in der Tat Interviews mit drei Müttern und machten das entstandene Material durch ihre Bearbeitung kompakter, ausdrucksstärker und pointenreicher. Es wurde dann von Schauspielerinnen eingesprochen, die im Songspiel mit Spiel, Text und Mimik auf moralische Fragen, Kritik und Tadel des Chors respondieren, wobei die Frauen (jede von ihnen für ein Drittel des Films) und der fünfköpfige Chor auf getrennten Bildschirmhälften zu sehen sind *(split screen)*. Obwohl die Schauspielerinnen ihre Rollen einfühlend spielen, ergibt sich, im Verein mit dem von Michail Krutik kunstvoll rhythmisierten Sprechgesang der in Alltagskleidern auftretenden Chormitglieder verschiedenen Geschlechts und Alters, ein bemerkenswerter Verfremdungseffekt. Meinungen, Zustimmung und Widerspruch des Chors, seine autoritären und antiautoritären Gemeinplätze dringen letztlich nicht zu den Müttern durch, die – gebannt und unsicher genug – die Äußerungen des Chors ertragen. Die Mütter scheinen von objektiven Nöten, subjektiven Ängsten und gesellschaftlichen Anforderungen übermannt und wirken im Grunde alleingelassen mit ihren Problemen. Eine intensive Kommunikation zwischen den beiden Bildfenstern stellt regelmäßig nur eine von einem blonden Jungen im Chor gesungene, süß und melancholisch klingende

367 Vgl. Kovalëv 2007, 243.
368 Für die Beschreibung eines Nähworkshops vgl. Factory of Found Clothes 2006.
369 Vgl. Meindl 2010c.

Phrase dar: „Mama, you're the best thing in the world!"[370]. Die erste Mutter ist alleinerziehend, mittellos und lebt bei ihrer Mutter. Es quält sie, dass ihr Büblein nicht aufs Töpfchen gehen will, und sie fürchtet, es wird nicht den Kinderhort besuchen und sie nicht arbeiten gehen lassen, zumal ihre eigene, recht autoritäre Mutter es ablehnt, auf das Kind aufzupassen. Die zweite Mutter ist eine Karrierefrau, die nicht des Lohns wegen, sondern zur persönlichen Selbstbestätigung arbeitet. Den kindlichen Bedürfnissen nach Spiel und Zärtlichkeit kommt sie nur schwer nach, ihre biologischen Funktionen des Gebärens und Stillens empfand sie als erniedrigend. Der dritten Frau stellt der Verdienst ihres Mannes frei, wie viel Zeit sie mit dem Kind verbringen will. Selbst recht kindlich, hat sie ein Autoritätsproblem, dem sie ausweicht, indem sie dem Jungen Geld für seine Folgsamkeit gibt. Als Mann habe er wohl gern Geld in der Tasche; warum sollte sie ihm dieses Vergnügen nehmen? Gestisches Material ist in den Reden des Films reichlich vorhanden. Der Chor befragt die Frauen schonungslos; diese aber bestehen auf ihrer *Wahrheit*, der Liebe, die sie für ihre Kinder empfinden, und den Wünschen, die sie für sie hegen, ohne solches Empfinden notwendigerweise in eine adäquate Erziehung münden zu lassen. Der Chor macht, die Entwicklung jedes der Kinder betreffend, eine Prophezeiung (als Geschichte im Präteritum erzählt). Zudem thematisieren seine Kommentare abstraktere gesellschaftliche Probleme, die mit Mutterschaft zu tun haben bzw. in Konflikt kommen: Autoritarismus in der Gesellschaft, der Wert des Menschen und dessen Verwertbarkeit in der Erwerbsarbeit. Im Prinzip aber bespiegeln einander die Erzählungen der Frauen wechselseitig, so dass sich beim Zuschauer bzw. -hörer Gedanken über Probleme der Mutterschaft im postsowjetischen Russland (und darüber hinaus) wie von selbst einstellen. Die in den zugrunde liegenden Interviews entdeckten, im Film extrem verdichteten Mikronarrative hätte sich wohl kaum ein noch so begabter Drehbuchautor ausdenken können[371]; die dritte interviewte Mutter etwa bat ihren Sohn offenbar, sie nicht im ungeschminkten Zustand zu fotografieren, worauf der Sohn entgegnete, er bräuchte das Foto für die Titelseite eines Magazins, dessen Feature Story „Wie schlimm es ist, ein Verlierer zu sein"[372] wäre. Das an der Grenze zwischen Dokumentation und Verfremdung arbeitende künstlerische Verfahren (die den Interviewten zugesicherte Anonymität wurde durchgehend gewahrt)[373] erwies sich insgesamt als so grausam-erfolgreich im Film, dass nach der Vorstellung eine Mutter anrief und sich bitter beschwerte, dass man sie auf schmerzhafteste Weise exponiert hätte. Laut Dmitrij Vilenskij wäre eines der Ziele von Chto Delat die Überwindung vom einfachen Do-

370 Factory of Found Clothes 2007: „Мамочка моя, ты самая лучшая у меня".
371 Vgl. Meindl 2010c.
372 Factory of Found Clothes 2007: „Kak plocho byt' lochom".
373 Vgl. Meindl 2010c.

kumentarismus gewesen zugunsten komplexerer ästhetischer Verbindungen von Kunst und Politik.[374] Ein Vergleich des Triptychons mit *Three Mothers and A Chorus* könnte nahelegen, dass im Bereich gesellschaftlicher Konflikte sinnlich initiierte Recherche und konkrete Dokumentation eine wichtige Grundlage darstellen, die eine diskursanalytische Herangehensweise nicht leicht ersetzen kann.

Dies zeigt in gewisser Weise auch der schon erwähnte Kinofilm von Svetlana Baskova, *For Marx* (2013; *Za Marksa*), bei dem Anatolij Osmolovskij als Produzent (mit eigenem Geld) auftrat und, wiewohl ein Widersacher von Chto Delat, versuchte an die Themen und Verfahren der Gruppe anzuknüpfen. Baskovas Drehbuch beruht auf einer Recherchereise, die sie (unterstützt durch den Historiker, Künstler und *RSD*-Aktivisten Il'ja Budratskis) in Fabriken in der Provinz führte. Der Film erzählt von dem chancenlosen Unterfangen dreier Arbeiter, in einem Stahlwerk – dem einzigen Betrieb weit und breit – eine unabhängige Gewerkschaftszelle aufzubauen. Noch bevor die Störenfriede mit der Organisation der Arbeiter überhaupt recht beginnen, werden sie Opfer krasser, vom Fabrikbesitzer in Auftrag gegebener Gewaltakte. Die Schauspieler bemühen sich in diesem Film um Einfühlung in die dargestellten Charaktere, deren Martyrium einen durchaus tragischen Effekt erzeugt. Doch sind hier auch deutliche Verfremdungselemente im Spiel – so etwa in der Gestaltung der Rolle des cholerischen, in seiner Aggressivität quasi tollwütigen Vladimir Epifancev als Fabrikbesitzer, der seine Arbeiter vor allem zu dem Zweck ausbeutet, seinen westlichen Geschäftspartnern mit einer wachsenden Sammlung von Kunstwerken der klassischen Avantgarde imponieren zu können. Ihrerseits schauen sich die Arbeiter im betrieblichen Kinoklub Filme der Nouvelle Vague an und zitieren Klassiker der russischen Literatur wie Gogol' und Belinskij. Osmolovskij will in dieser Kunstbeflissenheit indes kein Verfremdungsverfahren sehen – seinen eigenen Erfahrungen gemäß seien viele Arbeiter, die das sowjetische Bildungssystem durchlaufen hatten, sehr gebildet gewesen und es sei an der Zeit, mit dem Klischee des versoffenen proletarischen Rohlings zu brechen.[375] Ob dieser Film, hinsichtlich dieses Aspekts, tatsächlich ein naturalistisches Anliegen vertritt, ist indes fraglich. In jedem Fall gibt die Darstellung von Arbeitern mit Intelligenzija-Kunstgeschmack zu denken. Baskova, die für ihre avantgardistischen Trashfilme bekannt war, machte mit *For Marx* einen Schritt in Richtung populäres Kino, ohne, so scheint es, dabei übergroße ästhetische Zugeständnisse machen zu müssen. Zusätzliche Transparenz gewinnt ihr ästhetisches Verfahren dadurch, dass sie in *For Marx* ihre Dokumentatio-

374 Vilenskijs Schaffen zu Beginn von Chto Delat weist noch puristische Dokumentarfilme auf, darunter *Production Line* (RUS 2003: R: Vilenskij) mit unkommentierten Bildern der Fertigungslinie in der Gorki-Auto-Fabrik in Nižnij Novgorod.

375 Vgl. Osmolovskij 2013, 7.

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

nen von sechs Protestkundgebungen unabhängiger Gewerkschaften und sozialistischer Gruppen verarbeitete – Dokumentationen, die 2011 zu ihrem Dokumentarfilm *One Solution – Resist (Odno rešenie – soprotivlenie)* geführt hatten. Spiel- und Dokumentarfilm stehen einander nicht wie Dichtung und Wahrheit gegenüber, sondern in einem recht komplexen Verhältnis. Auffälligerweise blendet in diesem Fall der Dokumentarfilm, der bestrebt ist, das von ihm vertretene politische Engagement zu fördern, das abschreckende Thema der physischen Gewalt – mit der unabhängige Gewerkschaftsaktivisten in der Tat zu rechnen haben – komplett aus, während in *For Marx,* einem Film, der als Tribut an den Mut der Arbeiter deutbar ist, Gewalt die dramatische Triebfeder darstellt.

Um es zu wiederholen: Jegliche Kritik am Songspiel von Chto Delat ist Kritik an einem evolvierenden Genre. Ein jüngeres Werk, *Border Musical* (2013), zeigt deutliche Zugeständnisse an die klassische Form des Dramas. Hier liegt erstmals bei Chto Delat der Fokus auf einer Protagonistin mit einem herausragenden Schicksal. Tanya ist Leiterin eines Kinderchors in der im hohen Norden Russlands gelegenen Nickelförderstadt Nikel. Durch ihre Heirat mit Ola Nordmann, einem norwegischen Speditionsunternehmer, wechselt sie auf die andere Seite der russisch-norwegischen Grenze, um in der Grenzstadt Kirkenes mit ihrem Mann und ihrem Kind aus erster Ehe ein neues und glücklicheres Leben zu beginnen. Doch im Zwiegespräch mit dem Chor der Bergleute wird ihr schon zu Beginn ein schlechter Ausgang ihrer Emigration bzw. Evasion prophezeit. Die Bergleute, in Erziehungsfragen einen Paternalismus vertretend, dem Tanya nicht zustimmt, fungieren gleichwohl als „inner miners“, als Ausdruck von Tanyas „Gewissen“ („conscience“).[376] Der Knoten schürzt sich, als ihr Mann – während Tanya auf der russischen Seite einen Wettbewerbserfolg ihres ehemaligen Kinderchors feiert – sich Sorgen um den Sohn Tanyas macht, den sie häufig anschreit und einmal ohrfeigt. Die Dinge nehmen ihren unaufhaltsamen Lauf. Da Tanyas auf der anderen Seite der Grenze wenig auffällige Erziehungsmethoden hier, in der antiautoritären norwegischen Gesellschaft, als schwere Regelverstöße aufgefasst werden, wird das Kind ihr weggenommen. Tanya willigt am Ende sogar ein, dass der Sohn in eine Pflegefamilie überführt wird, damit er ein richtiger, glücklicher Norweger werde.

Durch die Einführung eines Konflikts involviert *Chto Delat* im *Border Musical* den Zuschauer stark. Songs dienen hier nicht lediglich dazu, soziale Typen zu definieren, sondern entsprechen Haltungen, die durch Handlungen und Beurteilungen derselben charakterisiert sind, gestisch wirken und erhebliche emotionale Wirkung erzielen. Chto Delat thematisiert in diesem „Musical“ nicht nur die sozialen Unterschiede dies- und jenseits der norwegisch-russischen bzw. nordwesteuropäisch-russischen Grenze, sondern auch die „Grenzen, die einem durch den Körper, die Sprache und die Endlichkeit

376 Egorova 2013.

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

auferlegt sind".[377] Obwohl Tanya die von Korruption, Ungerechtigkeit und Gewalt geprägte russische Gesellschaft zurücklassen will – sowie ihre eigene Vergangenheit als Frau eines verunglückten Minenarbeiters und verstorbenen Alkoholikers – kann sie mit ihrem Habitus in der *glücklichen* norwegischen Gesellschaft nicht reüssieren. Die norwegische Gesellschaft erscheint in der strukturellen Ironie der Erzählung als inverse Spiegelung der russischen. Während die postsowjetische Gesellschaft entsolidarisiert erscheint – Minenbesitzer etwa des Profits wegen das Leben ihrer Arbeiter gefährden und Umweltverschmutzung in Kauf nehmen – wirkt die norwegische Gesellschaft wie eine groteske Version von Kollektivismus oder gar Kommunismus und auch – da der Einzelne vor den Bedürfnissen und Vorstellungen der Gemeinschaft nichts zählt und überfordert ist, wenn sein Anderes sich aufdrängt – von Konformismus. Die Einwilligung Tanyas zum Entzug des Sorgerechts, damit ihr Sohn Teil dieser alles andere als idealen kommunistischen Gesellschaft werden kann, bezieht sich wahrscheinlich auf das Selbstopfer in Brechts umstrittenem Lehrstück *Die Maßnahme*. Damit wird im *Border Musical* ein weiterer, dem in Brechts Singspielen vergleichbarer und den des Triptychons transzendierender Reflexionsraum eröffnet, was vor allem damit zu tun hat, dass sich Chto Delat hier auf einen offenen Vergleich von Kulturen und die ergebnisoffene Recherche von Geschichten eingelassen hat.[378] Keinesfalls ist diesem Songspiel von Chto Delat, das, wie gelungen es immer sein mag, ein ganzes Stück in Richtung der Individualisierung der Figuren und der Einbringung gestischen Materials geht, zu unterstellen, vor einer illusionistischen, *kulinarischen* Theaterpraxis bzw. Filmästhetik kapituliert zu haben.

4.3.4 Die Schule der Engagierten Kunst (Škola vovlečennogo iskusstva) und Rosas Haus der Kultur (Dom kul'tury Rozy)

Mit dem seit 2013 beharrlich verfolgten Aufbau einer Institution der Künstlerausbildung, der Schule der Engagierten Kunst (Škola vovlečennogo iskusstva; in der Folge auch ŠVIČD), ist Chto Delat offensichtlich in eine neue Phase ihres Schaffens eingetreten. Die Analyse der Strategie einer alternativen Institutionalisierung orientierte sich in den vorhergehenden Kapiteln ja dennoch stark am wichtigsten künstlerischen Output der Gruppe, dem Songspiel. Wenn Vilenskij nun gelegentlich betont, dass er den Aufbau und das Betreiben einer Schule nicht im engeren Sinne als künstlerische Tätigkeit

---

377 Vilenskij 2013: „limitiations imposed by one's body, one's language and one's infinitude".

378 Es ist schade, dass *Chto Delat* Nr. 35: *Languages at/of the Border* weder den Rechercheprozess genauer beleuchtet, noch die wahrscheinlich real existierenden Probleme immigrierter Russen mit den norwegischen Behörden.

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

ansieht, so weist er damit erst einmal auf eine wichtige Unterscheidung hin: das Künstlerische, im engeren Sinne die Produktion von Werken, und das Pädagogische sind nicht koextensiv, denn sonst müsste die Künstlergruppe ihre Schüler ja als Material in einem Schöpfungsprozess *(poiesis)* behandeln. Die Gruppe würde dann dem auf die historische Avantgarde gerichteten Totalitarismusverdacht (Groys) eine offene Flanke bieten. Wenn man allerdings dem oben bereits zitierten Avantgardeforscher John Roberts folgt, nach dem sich die Avantgarde in „adisziplinären Forschungsprojekten" („adisciplinary research project") in einem „erweiterten Feld" („expanded field") in der Gesellschaft realisiert, das über den Museums- und Galeriebetrieb weit hinausreicht, dann ist genauso offensichtlich, dass künstlerische und pädagogische Tätigkeit nicht sauber voneinander geschieden werden können. Oder um es banaler auszudrücken: Die Überschreitung von Kunst in Richtung Leben betrifft natürlich auch dieses pädagogische Projekt, und dies insbesondere, weil Chto Delat im Rahmen der von ihr gegründeten Schule Kunst macht. Einerseits fügt das pädagogische Projekt so dem bisher verhandelten theoretischen Problem gar nichts hinzu, wurde es hier doch stets im Zusammenhang mit der künstlerischen Strategie einer alternativen Institutionalisierung verhandelt, d.h. die materielle Manifestation ästhetischer Arbeit und Erfahrung ist von vornherein darauf angelegt, den Produktionsprozess sowie die institutionellen Prozesse zu reflektieren, die auf die Formgebung des künstlerischen Endprodukts (das eigentlich immer nur ein transitorisches ist) Einfluss nimmt; und auch der parrhesiastische Diskurs, der einen ästhetischen und politischen Wert der Tätigkeit jenseits einer bloßen Bedienung der Institutionen des Markts verspricht, ist integraler Teil jener Aktivität. Andererseits gibt es jedoch eine drastische Veränderung: Die Kollektivität, die die Gruppe nun zusammen mit ihren Schülern entwickelt, aber auch auf medial verschiedenste Art und Weise repräsentiert, ist gegliedert durch die asymmetrische Machtrelation von Lehrer und Schüler. Diese Asymmetrie einerseits, die Nichtdeckungsgleichheit von pädagischen und künstlerischen Zielsetzungen andererseits, führt zu einer komplexen, ja durchaus auch problematischen Ausgangslage, weil die Selbst-/Repräsentation von Kollektivität sich nunmehr zwangsläufig in größerer Gefahr befindet, die tatsächlichen Relationen zwischen den Beteiligten zu *miss*repräsentieren, ja noch bei den Beteiligten eine falschere Repräsentation ihrer

379 Mit Verweis auf Claire Bishops Buch zu partizipativer Kunst *Artificial Hells* (2012) formuliert Brooks (2016) folgende Fragen: „To what extent does a pedagogical art project need to communicate itself to a public beyond the participants themselves? What aesthetic criteria apply to its final outcomes? If the public identifies these outcomes with the artist-organizers, does this objectify the participants as delegated performers? Is the project ‚mere' art, or is it a real social process?"

selbst (Allodoxia) hervorzurufen, als dies in dem kleinen Kollektiv der Künstlergruppe Chto Delat der Fall war. Ein weites Feld von Irritationen und Unwägbarkeiten tut sich mit der – von Jonathan Brooks Platt[379] und von Keti Čuchrov[380] in Teilaspekten berührten – Frage auf, ob denn die oft sehr gut dokumentierten Aktivitäten der Schule als Lernprozesse zu verstehen oder zu beurteilen sind, oder als Ausstellung/Aufführung von Kunst. So mögen sich die beiden komplementären Fragen einstellen: (Was) wird denn hier eigentlich gelernt? (Wann) wird denn hier eigentlich Kunst gemacht/gezeigt? Es ist vielleicht in diesem Zusammenhang darauf hinzuweisen, dass dies Fragen sind, die sich in der klassischen Künstlerausbildung nicht so dramatisch stellen. Denkt man etwa an eine Meisterklasse, so ist zwar vorstellbar, dass etwa der Maler mit großem Namen die künstlerischen Innovationen seiner Schüler appropriert, trotzdem figurieren Lehrer wie Schüler als distinkte Positionierungen im Raum der Akteure und Werke und im Rahmen ihrer Ausstellungen treten ihre Lehrer-Schüler-Interaktionen doch weitgehend zurück. Es ist das avantgardistische Spezifikum einer Ausstellung von Kollektivität, kompliziert durch das Projekt einer Schule, das die so faszinierende wie kritikwürdige Komplexität der Schule der Engagierten Kunst ausmacht. In der Folge können nur wenige Facetten dieser sich immer weiter verzweigenden und verdichtenden Netzwerkaktivitäten beleuchtet werden.

Wenn man bedenkt, dass der Ausgangspunkt für die Gründung von Chto Delat die 200-Jahr-Feier Sankt Petersburgs war, so ist vielleicht die Feststellung interessant, dass auch der Aufbau der Schule unter politischen Bedingungen stattfand, die den Künstlern Strategien des Exits nahelegten. Während den Vorbereitungen zur internationalen Kunstbiennale Manifesta 10 im Frühjahr 2014 nutzte Russland die bürgerkriegsähnlichen Zustände in der Ukraine nach der Machtübernahme westlich orientierter Kräfte aus, um die Krim zu annektieren. Mehr als tausend Künstler, unter ihnen viele russische, forderten daraufhin im März, dass die Manifesta in Sankt Petersburg abgesagt würde. Chto Delat allerdings war nicht unter denen, die einen Boykott der Manifesta forderten – dieser hätte ihrer Meinung nach die kulturelle Isolation, in der sie in Russland lebten, nur weiter verschärft. Nachdem man dem Kurator Kaspar König allerdings erfolglos angeboten hatte, die Teilnahme ganz anders, der neu entstandenden Situation

380 Čuchrov kritisiert, dass im herrschenden Finanzkapitalismus eigentlich keiner es sich leisten könne oder wolle, Schüler zu sein. Während der Lernprozess langen Atem erfordere, würde Wissen heute sofort nach „Erwerb“ neu verpackt und gegen symbolisches oder unmittelbar gegen ökonomisches Kapital (Honorare von allen möglichen neuen Bildungsinstitutionen privater Trägerschaft) eingetauscht (Čuchrov 2016).

gemäß zu gestalten (und nicht eine alte Arbeit, das *Tower-Songspiel* zu zeigen), entschloss man sich zum Rücktritt. Tatsächlich war dies jedoch ein Teilrücktritt, denn man nahm die Einladung von Joanna Warsza an, an dem von ihr kuratierten Public Program der Manifesta teilzunehmen.[381] Dieses geschickte Ausweichmanöver ermöglichte Čto Delat und ihren Schülern die Durchführung der sehr kritischen Performance *Atlant ustal (Atlas is Tired)* auf dem Atlanten-Portiko der Neuen Erimitage. Die Schüler nahmen die Position der Atlanten ein und gaben in selbst verfassten Texten der Belastung Ausdruck, die sie in ihrer Arbeit als Künstler und als Menschen unter den herrschenden Bedingungen auszuhalten haben. Diese immerhin 27 Minuten lange „Abschluss-Performance" („Vypusknoj performans")[382] des Schuljahrs 2013/14 profitierte somit von der angereisten internationalen Kunstöffentlichkeit, die eine ansonsten wahrscheinliche Unterbrechung der Performance durch die Staatsmacht verhinderte. Zeitgleich, Ende Juni, organisierte Čto Delat in der Neva-Stadt eine Diskussionsplattform mit jungen Künstlern aus der Schule für Visuelle Kommunikation in Kiev – ein mutiger Schritt angesichts der kriegerischen Polarisierung der russischen (und ukrainischen) Gesellschaft.

Diese hier exemplarisch eingeführte Strategie der Selbstexklusion ist dabei als performative Verlängerung der Position anzusehen, welche die Schule der Engagierten Kunst institutionell einnimmt. Man mag es mit einigem Argwohn betrachten, wenn Künstler eine Institution zur Künstlerausbildung gründen, und hierin eine unlautere Strategie der Akkumulierung symbolischen Kapitals sehen. Es ist jedoch der Zustand der Akademien Russlands, nach wie vor Orte einer ganz orthodoxen Künstlerausbildung, die dieses Unterfangen mehr als angebracht erscheinen lässt. Nicht umsonst gründete Osmolovskij schon 2011 das oben bereits erwähnte Institut Baza, das sich gleichfalls einer alternativen Künstlerausbildung verschrieben hat (sowie der Ausbildung zum Kunstkritiker). Baza stellt dabei allerdings viel stärker als Engagiertheit einen Professionalismus in den Mittelpunkt ihrer Erforschung der avantgardistischen und neoavantgardistischen Praktiken der Vergangenheit. Das Institut will seinen Abgängern eine kritische, signifikante und zeitgemäße Positionierung im globalen Kunstbetrieb ermöglichen. Des Weiteren fällt im Zusammenhang mit Gegenmodellen zur orthodoxen akademischen Künstlerausbildung in Russland immer wieder der Name der Rodtčenko-Schule für Fotografie und Multimedia, die allerdings eine staatlich budgetierte Ausbildungsanstalt der Stadt Moskau ist. Ein recht großes, indes sich stärker an Kinder und Jugendliche richtendes Bildungsprogramm hat auch das vom Oligarchen Roman Abramovič und seiner Ehefrau Dar'ja Žukova gegründete Museum Garaž aufgebaut. Zwar wäre die kleine Liste, die Vilenskij spontan einfällt, wenn er sich nach mit ŠVIČD vergleichbaren internationalen Instituti-

381 Vgl. Thorne/Vilenskij 2016, 23 f.
382 Egorova/Vilenskij 2016, 90.

onen der Künstlerausbildung fragt, wahrscheinlich doch beliebig erweiterbar. Dennoch wird man seiner These zustimmen, dass der Experimentierfreude in den Kunstakademien der westlichen Zentren wohl wenig Grenzen gesetzt werden und dass das mannigfaltige Feld zusätzlicher spezifischer Experimentier- und Qualifikationsmöglichkeiten (oft jenseits der Kunst) wohl nicht als Ersatz für den Erwerb des staatlichen Bildungstitels positioniert wird.[383] Dies ist wohl auch der Grund, warum die ŠVIČD, ganz förmlich, Schuljahre und Semesterthemen, Bewerbungsbögen und Abschlussausstellungen hat, obwohl sie keinen staatlich anerkannten Bildungstitel aushändigen kann.[384] In diesem Kontext gilt es indes einerseits zu erinnern, dass instititutionelle Gegenmodelle im Bereich der Bildung im Westen in den 1960 und 70er Jahren relativ häufig waren, und diese gleichfalls um staatliche Anerkennung ringen mussten. (Unter den Bedingungen, unter denen Chto Delat arbeitet, besteht auf eine solche indes wenig Aussicht.) Zudem wird eine von der kapitalistischen Verwertungslogik vorangetriebene Verschulung, Kommodifizierung, Bürokratisierung, ja allgemein Schmälerung der Künstlerausbildung in Institutionen unter Sparzwang in Zukunft vielleicht auch vermehrt zu privaten Initiativen alternativer Institutionalisierung führen, die sich den Anforderungen staatlicher Zertifizierung nicht unterwerfen wollen.[385]

Die ŠVIČD gliedert ihre Studienjahre in mehrere Blöcke intensiven Lernens, die jeweils eine Woche des Monats einnehmen. Das Lehrpersonal bilden die auch in Chto Delat aktivsten Künstler (Vilenskij, Egorova, Olejnikov). Artem Magun unterrichtet Ästhetik, Aleksandr Skidan kritisches und lyrisches Schreiben und Nina Gasteva körperliche Solidarität – es handelt sich hierbei um ein Körpertraining, das Körperbeherrschung vermittelt, sich dabei indes auf das Verhältnis von Individuum und Gruppe konzentriert (siehe Abb. 19). Der einzige Vertreter des Lehrpersonals, der nicht Mitglied des Kollektivs Chto Delat ist, ist Andrej Fomenko, der Kunstgeschichte unterrichtet. Die Studienjahre widmen sich in der Vorbereitung von Performances und Ausstellungen thematischen Schwerpunkten wie Gewalt, Monumentalität oder Armut. Parallel zur regulären Tätigkeit der Schule gibt es Summer Schools, die nicht nur in Russland

383 Vgl. Thorne/Vilenskij 2016, 24 f.

384 Von den von Bishop diskutierten Fallbeispielen von *von Künstlern* betriebenen pädagogischen Projekten (Tania Brugueras *Cátedra Arte de Conducta,* 2002–09; Paweł Althamers *Einstein Class,* 2006; Paul Chans *Waiting for Godot in New Orleans,* 2007; Thomas Hirschhorns *The Bijlmer-Spinoza Festival,* 2009) hat keines eine derart paraakademische Ausrichtung (2012, 246–265).

385 Die in diesem Zusammenhang von Vilenskij angeführte Open School East in London als Institution freier Künstler(selbst)ausbildung wurde etwa in direkter Reaktion auf höhere Studiengebühren und studentische Verschuldung aufgebaut. Bishop betont gleichfalls die unterschiedliche Bedeutung von gegen die Bürokratisierung von akademischer Ausbildung gerichteter westeuropäischer Projekte und Institutionen in anderen Erdteilen, die einfach einen eklatanten institutionellen Mangel zu kompensieren suchen (2012, 269 f.).

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

(2016 in Sankt Petersburg), sondern auch in Städten im Ausland stattfinden (2015 in Berlin). Eine Summer School in Wisby fand bereits 2011 statt, und wenn man sich zudem an die in verschiedensten Kontexten entwickelten *learning plays* erinnert, wird die ŠVIČD als Wiederaufnahme und Bündelung verschiedener pädagogischer Stränge in der Arbeit von Chto Delat erscheinen. Die etwa zehntägigen Summer Schools, die wie die Arbeit der ŠVIČD insgesamt von der Rosa-Luxemburg-Stiftung gefördert werden, ermöglichen Chto Delat ihr Projekt in einen größeren mittel-/ost-/europäischen oder gar internationalen Kontext einzubetten. Musste die ŠVIČD am Anfang ihrer Aktivität zwischen verschiedensten Orten nomadisieren, so konnte sie ab 2015 ihren Platz unter dem Dach von Rosas Haus der Kultur finden (Dom kul'tury Rozy, DKR), einem gleichfalls von Chto Delat gegründeten Kulturzentrum. Das DKR befand sich bis Ende 2015 in dem recht modischen Design- und Kreativcluster ArtMuza auf der Vasil'evskij-Insel in Sankt Petersburg, bevor der FSB seinen Einfluss ausübte und die Kündigung erwirkte. Mittlerweile befindet sich das DKR in der Nähe des Moskauer Bahnhofs auf dem Ligovskij-Boulevard, Nr. 50. Eine Anstoßförderung erhielt das Kulturzentrum vom DRAFT-Projekt, einem Network for Research and Practice in Public Art, angesiedelt u.a. an der ZHDK Zürich.

In der bisherigen Beschreibung wurde deutlich, dass sich die Phase der alternativen Institutionalisierung, in die Chto Delat mit der ŠVIČD eingetreten ist, kaum noch als Ausdruck der Modernisierung und Ausdifferenzierung der russischen Gesellschaft ansehen lässt – bzw. wollte man sie so sehen, dann nur unter der Voraussetzung einer radikalen Infragestellung sozialer Entwicklungsmodelle. Die ŠVIČD entfaltet sich parallel zur Kontraktion der unter dem Eindruck der wirtschaftlichen Krise und des kriegerischen Versuchs staatlicher Konsolidierung stehenden Gesellschaft. Die ŠVIČD ist wie eine Pflanze, die unter lebensfeindlichen Bedingungen gedeiht. Von der Warte der westlichen Förderer aus – etwa der Rosa-Luxemburg-Stiftung, die sich im Rahmen ihrer Bildungsarbeit auf die Rolle der Kunst als Pionierin der Neuetablierung demokratischer linker Ideen in Osteuropa konzentriert – stellt Chto Delat eine Art zivilgesellschaftliches Brückenkopfprojekt dar. Dieser Brückenkopf wird aber von wilden Wassern umspült. Und je weniger sich die Hoffnung auf eine Konjunktur der Zivilgesellschaft in Russland erfüllt, desto größer werden auch die Widersprüche, mit denen das Kollektiv Chto Delat in seiner Praxis arbeiten muss. Insbesondere die Produktion der Videoinstallation *Isključennye. V moment opasnosti* (*The Excluded. In a Moment of Danger,* 2014) ist in dieser Hinsicht bezeichnend.

Am Anfang dieser Produktion stand für Chto Delat Bestandsaufnahme und Kapitulationserklärung. Wie weiter arbeiten angesichts der überwältigenden negativen Entwicklungen in Russland, seinem inoffiziellen Kriegseintritt im ukrainischen Bürgerkrieg sowie sich verschärfender globaler Krisen (u.a. der Nah-Ost-Flüchtlingskrise)? Die

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

Antwort muss schon als ein gewisser Bruch mit der Ästhetik der Songspiele angesehen werden. Während diesen von Mitgliedern von Chto Delat verfasste Drehbücher oder Szenarien zugrunde liegen, die, wenn nicht eine bestimmte Interpretation, so doch eine bestimmte Analyse eines gesellschaftlichen Konflikts vermitteln, tritt das didaktische Element in *The Excluded* gerade auf dem Wege der Einbindung der Schüler der ŠVIČD weiter zurück. Diese wurden eingeladen, mit ihnen gemeinsam die kritische historische Situation zu beschreiben, und die Texte, die von den jungen Teilnehmern gesprochen werden, wurden von ihnen selbst verfasst. Der gesamte Film wird dabei von einer episodischen Struktur zusammengehalten, die vielleicht eher als Choreographie oder als eine Reihe von Übungen zu beschreiben wäre als ein Handlungsrahmen ■ Videofile.[386] Nicht die Beschwörung des Kommunismus, sondern das Eingeständnis der Niederlage bildet den kreativen Ausgangspunkt, und nolens volens gerät der Film damit in die Nähe eines der monumentalsten Werke der linken Kunst im 20. Jahrhundert, der *Ästhetik des Widerstands* von Peter Weiss. Der Schriftsteller hatte sich die Frage gestellt, wie man die Geschichte aus der Perspektive der Besiegten schreiben könnte, wie sie von der Zwangsläufigkeit zu befreien wäre, die ihr die Geschichtsschreiber im Auftrag der Sieger gegeben haben. Die Teilnehmer aus der „Schule der Engagierten Kunst“ sind sehr jung, selten älter als Anfang zwanzig. Das Scheitern verbindet sich für sie vor allem mit den Geschehnissen der letzten Jahre, in denen große Hoffnungen geweckt wurden, nur um dann schnell enttäuscht zu werden. Dies macht etwa die Erzählung einer jungen Künstlerin, Ol'ga Kuračeva, deutlich, die sich als Homosexuelle outet.[387] Während der „Schneerevolution“ ging sie noch mit der Regenbogen-Emblematik der LGBTQ-Bewegung auf die Straße, mittlerweile habe sie schon Angst, dass ihre Gedanken sie als „pervers“ verrieten. Die rasante Geschwindigkeit des autoritären Rollbacks erklärt vielleicht, dass die Choreographie des Films auch etwas von einer medizinischen Reha-Maßnahme oder einer Gruppentherapie nach dem Erleiden eines Traumas oder eines Schlaganfalls hat. Jedes Mitglied hat einen gestischen Tick, eine Marotte, vielleicht ist dies somatisierte Angst. In der fünften Episode müssen die Teilnehmer in kollektiven Gesangsübungen lernen, ihre Stimme umzubauen, damit das Ohr der Gesellschaft sie überhaupt vernimmt. In der siebten Episode proben die Teilnehmer den Aufstand, indem sie rhythmisch tanzen und chorisch „Aufstand – hier – wir – jetzt“ („bunt – zdes' – my – ščas“) schreien. Dieser Spontanismus führt immerhin dazu, dass das Ohr der Gesellschaft, eine riesige Pappmaché-Skulptur zu schlagen beginnt. Als aber eine Teilnehmerin sich aus der Gruppe entfernt, weil – obwohl sie sich in ihr wohl fühle – man ja doch Kontakt mit den Menschen



http://doi.org/cbgc

386 Der Einfluss des neuesten Mitglieds des Kollektivs, Nina Gastevas, ist in *The Excluded* deutlich und positiv spürbar.

387 Chto Delat 2014, 18:05.

aufnehmen müsse, geschieht die Katastrophe. Die junge Frau, die ein Schild mit der Aufschrift „Russland tötet" („Rossija ubivaet") hochhält, wird zusammengeschlagen. Die Mitglieder sprechen über die Bilder von friedlichen Passanten verschiedene Versionen des Tathergangs. Manche erscheinen plausibel, wie etwa die, es seien Neonazis gewesen. Andere klingen absurd, wie etwa die, dass ein Modedesigner aus der Bekanntschaft es gewesen sei, weil er Demonstrieren für unweiblich halte. Diese Absurdität symbolisiert freilich, dass Gewalt schon vor dem physischen Akt als symbolische ubiquitär ist.

Bezeichnend ist nun der Streit, zu dem es unter den Teilnehmern der ŠVIČD an der Produktion von *The Excluded* kam. Eine anonym bleibende Gruppe veröffentlichte auf einer linken Onlineplattform eine harsche Abrechnung mit dem Produktionsprozess. Die Selbst-/Repräsentation der jungen Künstler als Kollektiv, das politisch aus der russischen Gesellschaft ausgeschlossen sei, verberge einen Akt der Exklusion im Produktionsprozess selbst. Dieser habe nicht einem Lernprozess in der Schule geglichen; vielmehr habe man den Schülern lediglich abstrakte Arbeit (Zeit), nicht intellektuelle Arbeit abverlangt. In der (täuschenden) Hoffnung auf Selbstvermarktung unter der Marke Chto Delat hätten sich die narzisstischen Helden „58 Minuten an ihren herrlichen jungen Körpern, nebulösen Ängsten und schweren Gedanken berauscht und abgeplagt"[388], und dabei eine Entfremdung von ihrem Produkt in Kauf genommen, in dem sie als homogene Gruppe gemäß der künstlerischen Vision von Chto Delat repräsentiert würden. Am Ende hätte nicht das Kollektivergebnis des Produktionsprozesses gestanden, vielmehr wäre das Kollektiv zur Ressource der internationalen Kunststars geworden. Den marxistischen Charakter ihrer Kritik betonen die Autoren nicht nur in der Verwendung des Begriffs der „Lohnarbeit" („naemnyj trud"[389]) für die Partizpation

388 Kooperativ Krasnaja Špana 2014: „[…] нарциссические герои 58 минут наслаждаются и мучаются своими прекрасными молодыми телами, смутными страхами и тягостными думами."

389 Ebd. Heiter stimmen mag einen übrigens an der Verwendung des Begriffs der „Lohnarbeit" („naemnyj trud" indes im Russischen von „naem" = „Miete") in diesem Kontext, dass er durch und durch metaphorisch ist. Die „Rote Schlägerbande" beklagt, dass sie sich im Verhältnis der Lohnarbeit wiederfindet, sie erhält indes ja keinen Lohn. Wie typisch für die Diskussionen in der postsowjetischen Linken, stellt sich nicht die Frage der materiellen Entlohnung oder gar der Urheberrechte, sondern es geht ganz idealistisch um die Frage der Mitbestimmungsrechte bzw. um die Frage eines utopischen LebenBauens. Dass dies nicht selbstverständlich ist, zeigt das Beispiel des Filmemachers Želimir Žilnik, dessen in Jugoslawien geformtes post-/sozialistisches Ethos ihm vorgibt, den Protagonisten seiner Doku-Spielfilme immer Honorare zu zahlen. Verschwiegen soll in diesem Zusammenhang frelich nicht, dass Žilniks große, mithilfe westeuropäischer Filmförderung realisierten Projekte sechsstellige Budgets haben, während Chto Delats Budgets im vierstelligen oder niedrigen fünfstelligen Bereich zur Verfügung hat.

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

der SchülerInnen am Projekt, sondern auch mittels ihres ironischen Gruppenpseudonyms der „Roten Schlägerbande“ („Krasnaja Špana“).

Eine Gruppe von anderen Schülern distanziert sich namentlich von dieser harschen Kritik von Chto Delat.[390] Mehrere Tage seien verwendet worden, um die „Repliken“[391] – d.h. die im Rahmen bestimmter Vorgaben von den Partizipanten verfassten Texte – zu schreiben, zu diskutieren, zu redigieren und in das Szenario einzufügen. Es habe ein bestimmtes finanzielles und zeitliches Budget gegeben, um den Film zu realisieren. Seine Urheber hätten keinen materiellen Profit erwirtschaftet, sondern Schulden gemacht. Von vornherein sei nicht von autonomen Subjekten und ihrem freien Willen auszugehen, sondern von Menschen, die sich bereits in gesellschaftlichen Beziehungen befänden. Im kollektiven Schaffensprozess wäre es nichts Anrüchiges, dem anderen seinen Körper zur Verfügung zu stellen. Kollektivität – das sei „das freiwillige Opfern des Alltäglichen um eines Höheren willen, und des Höheren um des Alltäglichen willen.“[392]

Anhand von *The Excluded* und der sich anschließenden Polemik lassen sich die Probleme künstlerisch-pädagogischer Mischprojekte trefflich analysieren. Dieses künstlerische Werk bindet das Projekt der Schule mehr als nur nominal ein. Die Absolventen des ersten Schuljahres der ŠVIČD partizipieren nicht als individuelle Künstler, sondern innerhalb von Aufgaben, die die Struktur des Filmwerks bilden. Schon in der regulären pädagogischen Situation stellt sich, insbesondere aufgrund des wenig institutionalisierten, experimentiellen Charakters der ŠVIČD, die Frage, inwieweit der Unterricht zu autoritär bzw. partizipatorisch genug ist, also die kritische Infragestellung der Formatierung der Unterrichtssituation und Aufgabenstellung hinreichend ermöglicht.[393] In dieser Frage nimmt Chto Delat übrigens eher die Position von Paulo Freires Befreiungspädagogik ein, in der, entgegen der radikal egalitaristischen Vision Rancières vom „unwissenden Lehrmeister“, pädagogischer Autorität ihr Platz eingeräumt wird.[394] Dieser Streit um die Mitbestimmung verschärft sich nun noch einmal, weil die kollektive Aktivität einen Zweck jenseits des Pädagogischen, im künstlerischen Werk hat. *The Excluded* wurde angekündigt als „A Film Performance by Chto Delat in 12 Scenes with the Participation of Graduates of the School of Engaged Art and other Comrades“[395] und wurde finanziert

390 Anastasija Vepreva, Andrej Nesteruk, Anna Tereškina, Georgij Losev, Lija Gusein-Zade, Roman Os’minkin, Sofija Akimova.

391 Akimova u.a. 2014.

392 Ebd.: „[…] добровольное жертвование обыденным ради высокого и высоким ради обыденного.“

393 Der Autor des vorliegenden Buchs erlebte solche Diskussionen auf der Chto Delat Summer School in Berlin (vgl. Meindl 2016)

394 Vgl. Platt 2016.

395 Egorova/Vilenskij 2016b, 98.

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

für bzw. mit den Mitteln zweier Einzelausstellungen von Chto Delat: *The Excluded. At the [!] Moment of Danger,* 28. September bis 3. November 2014 im Kunstbunker Nürnberg und *Time Capsule,* 21. November bis 15. Januar 2014 in der Wiener Secession. Das Problem ist nicht, dass Chto Delat hier hinter den Kulissen kreative Arbeit anderer Künstler appropriert hätte. Tatsächlich dokumentiert Chto Delat für den Rezipienten, der sich die Zeit nimmt, ziemlich genau, wer wie an verschiedenen Produktionsprozessen Teil nimmt – *credits* werden also vergeben. Das Problem ist eher, dass *The Excluded* trotz dieser Verweise ein Werk ist, das unter der Regie von Chto Delat, mit Ol'ga Egorova als Regisseurin, entstand, und eine bestimmte künstlerische Vision von Chto-Delat verfolgt, das Bild einer marginalisierten Klasse engagierter, progressiv denkender Künstler in Russland entstehen zu lassen. Die Fertigstellung dieses Werks, mit den von den Ausstellungshäusern bereitgestellten Mitteln, dient der Realisierung dieser künstlerischen Vision. Die von der „Roten Schlägerbande" eingeforderte Widerspiegelung eines offenbar konfliktreichen Produktionsprozesses, der schließlich in die beschriebene Polemik mündete, konnte nicht ohne Weiteres im Film repräsentiert werden, ohne einen ganz anderen Film zu machen. Darüber hinaus konnte Chto Delat den Produktionsprozess auch nicht scheitern lassen, ohne den Institutionen das ausstellbare Werk schuldig zu bleiben. In einem pädagogischen Prozess in einem geschlossenen Kreis geht die Frage nach einem etwaigen Scheitern der Lehrmethoden, der Formatierung der Lehrsituation in den Lehrprozess ein, die Einführung eines externen, sekundären Zuschauers[396] – der im Falle der Produktion von *The Excluded* als der eigentlich intendierte erscheinen muss – ist hier offensichtlich ein besonders explosiver Konfliktfaktor. Die Kritiker unter den Studenten weisen auf den neuralgischen Punkt hin, dass im Bild der Exklusion im künstlerischen Werk – diese ist stark politisch gewendet – bis zu einem gewissen Grad die Exkludiertheit der Partizipanten von den künstlerischen Institutionen – die sie durch die Hilfe von Chto Delat zu überwinden hoffen – verschoben repräsentiert ist. Auf diese Frage der Markt- und Machtrelationen unter den heterogenen Produzenten lenkt erst die Polemik den Blick, die dann allerdings wiederum Eingang in die Dokumentation der Schule findet.[397] Es ist Jonathen Platt daher auch nicht ganz zu widersprechen, wenn er findet, dass die Polemik Ausdruck eines produktiven Widerspruchs zwischen intimer kollektiver Kollaboration ist und der Notwendigkeit einer Außendarstellung, ohne die das Projekt weder die gewünschte politische Wirkung erzielen, noch finanzielle Mittel akquirieren könnte. Die Auseinandesetzung mit diesem Widerspruch könnte sogar als eine wichtige Chance des pädagogischen Projekts angesehen werden, zumal Chto Delat hier mit verschiedenen Formaten experimentiert und jeweils unikale Kompromissbil-

396 Zum Problem von „primary" und „secondary audience" vgl. Bishop 2012, 272.
397 Vgl. Egorova/Vilenskij 2016b, 104–109.

dungen zwischen künstlerischen und pädagogischen Zwecksetzungen vollzieht. So ist es offensichtlich, dass dem Lehrstück *Bystree! Ostree! Apitetnej! (Faster! Spicier! Tastier!)*[398], das im Februar 2014 im Moskauer Zentrum Fabrika als Ergebnis der Arbeit der Schule präsentiert wurde, in seiner überbordenden, barocken Allegorizität ein offenerer, partizipativerer Produktionsprozess zugrunde lag. Der Vorwurf der „Roten Schlägerbande", dass Chto Delat „zwischen einem kapitalistischen Modell von sozialen Relationen und den Prinzipien einer Arbeit mit horizontalen Verbindungen und einer linksrevolutionären Agenda balancier[e]"[399], beschreibt, ins Analytische gewendet, ziemlich genau das Dilemma. Dass man deswegen mit den spezifischen Kompromissbildungen von Chto Delat nicht unbedingt zufrieden sein muss, ist auch klar. Auch der Umstand, dass gemäß den Idealen der New Economy (vielleicht nicht immer gemäß ihrer Praxis) Konflikte transparent gemacht werden – und bei Chto Delat immer bereits in die Dokumentation der eigenen Arbeit eingehen – verändert noch nicht per se etwas an den Machtrelationen. Die Transparenz mag der Machtverschiebung dienen, aber auch als Machttechnik verstanden werden. In diesem Zusammenhang ist außerdem anhand von Čuchrovs oben erwähnter Kritik darauf zu achten, dass man es in der Analyse von pädagogischen Projekten mit strukturellen Fragen nach kapitalistischen Verwertungsprozessen zu tun hat (und eben weniger mit der Frage nach der Aufrichtigkeit stets der Verfolgung von Eigeninteresse verdächtiger Akteure). Eine Teilnehmerin der Summer School von Chto Delat in Berlin, Lisa Hoffmann, beschreibt etwa eindrücklich, wie sich das Kollektiv während des intensiven Kursprogramms mit vielen illustren Vortragsgästen des akademisch erweiterten Kunstfelds ein eigenes Lexikon erarbeitete (2016). Die Ambivalenz dieses Erfolgs lässt sich anhand der Beschreibung indes erahnen. Einige Teilnehmer, die über das notwendige Talent verfügen, werden die in der Summer School gewonnen Erkenntnisse in ihren eigenen, lokal verankerten Research-Projekten inspirieren, während sie anderen lediglich als schnelle Münze – als Theoriesprech – dienen wird, um mehr schlecht als recht im Kunstbetrieb reüssieren zu können. Der „adisziplinäre" Charakter von künstlerischen Research-Projekten macht diese nicht an sich legitim. Die Beantwortung der Frage, anhand welcher Kriterien, wenn nicht der des universitären Felds, diese sich beurteilen lassen sollen, steht der Kunsttheorie noch bevor.

398 Vgl. für die Dokumentation Egorova/Vilenskij 2016c.

399 Kooperativ Krasnaja Špana 2014: „Группа балансирует между капиталистической моделью взаимоотношений и принципами работы с горизонтальными связями и революционно-левацкой повесткой."

4.3.5 Eine klassenlose Gesellschaft? – Multitude und soziale Öffnung

Boris Buden hat mit seiner Interpretation der Installation *Builders of Bratsk (Stroiteli Bracka)*, die 2007 auf der Documenta 12 zu sehen war, Chto Delat im Kontext der Post-Communism-Debatten bekannt gemacht. In einer Diaprojektion hatte Chto Delat 2005 Viktor Popkovs Bild *Stroiteli (Die Erbauer von Bratsk)* nachgestellt (siehe Abb. 20a u. 20b). Das Bild, ursprünglich 1960/61 entstanden, zeigt eine sozial unterschiedlich zusammengesetzte Personengruppe. Ein Bergarbeiter ist darunter, ein Bauarbeiter, aber auch ein resolut wirkender Mann, der durch seine Kleidung wohl als Vertreter der technischen Intelligenzija ausgewiesen erscheint. Die Erbauer werden in einer Arbeitspause gezeigt. Den Hintergrund bildet schemenhaft eine Stadtansicht: Bratsk, die Stadt, das Resultat des heroischen Aufbauwerks der Gestalten. Mitglieder des Kollektivs Chto Delat stellen die Figuren von Popkovs Bild in ihrer Anordnung nach; der Hintergrund der Schauspieler in der Nachstellung jedoch ist Leere. Auf einer Tonspur hört man lockere, unstrukturierte Unterhaltungen über die Arbeits- und Organisationsweise eines künstlerischen Kollektivs. Buden expliziert die Gesamtkonstellation dergestalt, dass in Popkovs Bild die Erbauer für die ganze Gesellschaft stehen würden: „Obwohl lediglich ein Teil bzw. nur eine Klasse dieser Gesellschaft, repräsentieren sie ihre Totalität, weil sie Verkörperung des gesellschaftlichen Grundes schlechthin sind“[400]. Die Erfassung der Totalität sei „die sublimste Dimension der Kunst des sozialistischen Realismus“[401]. Die Reinszenierung des Bilds durch Chto Delat zeige indes die Erfahrung des gesellschaftlichen Grunds in dessen Abwesenheit.

Budens Interpretation ist sehr aufschlussreich, vielleicht hat er jedoch den Kontrastregler etwas überdreht und die Kontinuität von Popkov zu Chto Delat ist etwas größer als er es haben will?[402] Auch die Ironie in *Builders* von Chto Delat bleibt unerwähnt. Die Künstler fläzen herum; an die Stelle der erschöpften Erbauer in einer Arbeitspause sind Menschen einer Profession getreten, in der Arbeit kaum von Muße zu unterscheiden ist – zumindest im Urteil eines *richtigen* Arbeiters. In der Folge macht Buden eine ontologische Differenz auf zwischen der Politik – dem Tagesgeschäft des politischen Betriebs – und dem Politischen: der Erfahrung des sich immer entziehenden Grunds

400 Buden 2010, 76.

401 Ebd., 77.

402 Bei dem Gemälde *Die Erbauer von Bratsk,* einem Klassiker des „surovyj stil'“ („roher Stil“ s. dazu Barbieri/Burini 2014, 90–93), lässt sich wohl nur bedingt von Sozialistischem Realismus sprechen. Die Individuen sind nicht wirklich jubilatorisch einer kollektiven Aufbauleistung untergeordnet. Diese posierenden Erbauer sind augenscheinlich müde, doch fordern ihre teilweise verschlossenen, teilweise wachsamen Blicke auch die kritische Aufmerksamkeit des Betrachters heraus.

https://doi.org/10.7788/9783412508364

der Gesellschaft.[403] Diese Erfahrung identifiziert er mit der „Grunderfahrung der zeitgenössischen Multitude“[404], die Paolo Virno als Unheimlichkeit bezeichnet. Nach Buden würde Heideggers ontologische Differenz von Furcht (vor etwas Konkretem) und Angst (unbestimmt: Oppression der Welt überhaupt) in der Erfahrung der Multitude sich verwischen. In den konkreten Erfahrungen sozialer Unsicherheit tue sich der Abgrund des sich entziehenden sozialen Grundes der Gesellschaft auf[405] – diese Unheimlichkeit herrsche „nach dem Ende des Postkommunismus“ im Westen und im Osten.[406] Es sei, so Buden, „hinter den ‚Erbauern‘ von Chto Delat kein Grund zu sehen, keine zu erbauende Stadt, keine materielle Basis“[407]. Buden spielt damit auf den Begriff der „immateriellen Arbeit“ an. Und doch konfrontiert uns Buden nicht recht mit dem eigentlichen Skandalon: dass der Künstler, der im Off von Popkovs Bild steht und allenfalls im malerischen Verehren der Erbauer teilhat, nun an die Stelle der Erbauer getreten ist. Die Multitude ist, Toni Negri wird nicht müde, es zu betonen, ein *Klassenbegriff,* und dieser ist Ergebnis der Analyse der Veränderungen der Produktionsverhältnisse.

Der Begriff der Multitude ist auch in der Selbstreflexion von Chto Delat ein prominenter Begriff,[408] gleichwohl man nicht so weit gehen sollte, ihn als Grundpfeiler im Selbstverständnis des Kollektivs zu hypostasieren. Der Begriff, der hier anhand von Paolo Virnos *A Grammar of Multitude* problematisierend skizziert werden soll, birgt die Gefahr für engagierte Kunst als Ganze (also keineswegs nur für die Arbeit von Chto Delat), ein für ihre Bewertung grundsätzliches Spannungsverhältnis zu neutralisieren. Der Künstler musste im marxistischen Modell der Klassengesellschaft Wege finden, sich an die Unterdrückten zu wenden oder in ihrem Sinne zu sprechen – und dies unglücklicherweise als ein Vertreter der herrschenden Klasse. Der Begriff der Multitude hingegen scheint Herrschaftsverhältnisse zu verschleiern, und zu einem Problem der engagierten Kunst in heutiger Zeit kann daher ein sich selbst beglaubigender Gestus der Aufrichtigkeit werden.

403 Vgl. ebd., 78 ff.

404 Ebd., 84.

405 Vgl. ebd., 84 ff.

406 Buden, die Totalität der Gesellschaft als das Sublime des Sozialistischen Realismus erfassend, bleibt ironischerweise selbst ganz im Modus des Erhabenen. Multitude, von ihm beschrieben, ist ein Gegenstand der ästhetischen Erfahrung und Kontemplation. Es steht über dem Abgrund, der sich unter der Gesellschaft auftut, ein Wanderer im Nebel à la Caspar David Friedrich. Der gleiche Effekt des Sublimen wurde oben im Songspiel-Triptychon vermutet. Dass David Riff in der *The Sublime is Now?* betitelten Ausgabe von *Chto Delat* vom August 2013 sein Unbehagen über eine zeitgemäße Form des „revolutionären Erhabenen“ im Angesicht eines weltweiten massenhaften Aufstands äußert, spricht für ein dahingehendes Problembewusstsein in der Gegenwart (Riff 2013).

407 Buden 2007, 77.

408 Vgl. Penzins Interview mit Virno (Penzin 2010).

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

Die Multitude, ursprünglich ein Begriff Spinozas, den der Philosoph Antonio Negri in den 1970er Jahren reaktualisierte, stellt sich den Begriffen der „Masse“ und des „Volks“ entgegen. Die Vielen sollen in der politischen Philosophie dem Staat mit seinen vor dem Souverän geeinten Untertanen gegenüberstehen. Nach Virno ist die Multitude nicht durch den Staat geeint, sondern durch Sprache, den Intellekt und die Vermögen, die den Menschen gemein sind.[409] Unter den postfordistischen Bedingungen der Produktion – Fabrikarbeit ist nicht länger *die* paradigmatische Form von Arbeit – ist die Leistung des Arbeiters nicht mehr eingegrenzt und auf die Arbeitszeit beschränkt; die Produktion erfasse den Produzenten vielmehr in seiner gesamten Lebensform. Sprache, die Manipulation von Zeichen, der *general intellect* würden durch die Immaterialisierung der Arbeit in den Vordergrund treten. Die Multitude konstituiere sich in der Fusion von Arbeit, politischer Praxis und der Virtuosität des *general intellect*. Zu diesem Schluss kommt Virno in *A Grammar of the Multitude* durch einen gewagten Syllogismus. Eine Prämisse ist dabei Hannah Arendts Begriff von Politik, nach dem politisches Handeln nicht als zweckbestimmt, sondern als virtuos anzusehen wäre.[410]

Parallel dazu greift Virno die grundlegende Unterscheidung aus Marx' Werttheorie auf: von produktiver Arbeit einerseits – Arbeit mit einem materiellen Endprodukt – und unproduktiver Arbeit anderseits – Dienstleistungen. Arbeit ohne Endprodukt, die in der postfordistischen Gesellschaft die Norm werde, sei ergo politisch und virtuos.[411] Der Arbeitsplatz wird zu einer Art von öffentlich organisiertem Raum, während die klassische bürgerliche Öffentlichkeit verloren ginge, d.h. diese Räume verschwimmen ineinander.[412] Dem „generellen Intellekt“, bei Marx sedimentiert im fixen Kapital (also den technisch evolvierenden Produktionsmitteln), hält Virno einen lebendigen Intellekt entgegen. Die Arbeitskraft als Gesamtheit der menschlichen Vermögen ist die Quelle des Reichtums und dem kapitalistischen Wertschöpfungsprozess nicht vollständig subsumiert. Die kapitalistische Produktion richtet sich ein in dem sich erweiternden Riss zwischen Arbeitskraft und produktiver Arbeit, mit der Krise der Arbeitsgesellschaft in der verstetigten Arbeitslosigkeit als Normalzustand.[413] Die alles entscheidende Frage für Virno ist, ob man den *general intellect* aus den Produktionsverhältnissen der Lohnarbeit herausführen und ihn gar gegen diese Abhängigkeitsverhältnisse in Stellung bringen kann. Virno spricht hier von Strategien des „exit“. Diese würden die Regeln des Spiels transformieren, wobei er einschränkend sagt: „Disobedience, exit. It is clear, however, that

409 Vgl. Virno 2004, 23 ff.

410 Ich habe diesen Politikbegriff an anderer Stelle ausführlich als ästhetizistisch kritisiert, vgl. Meindl 2009.

411 Vgl. Virno 2004, 61 und 52–55.

412 Vgl. ebd., 63 und 40.

413 Vgl. ebd., 82 und 101.

these are only illusions to what the true *political,* and not servile, virtuosity of the multitude could be".[414] Hoffnungsvoll stimmt Virno an den postfordistischen Gesellschaften, dass in ihnen die Bildung zunimmt und die Produktion immer bildungsintensiver werde; so würden Unterordnungsverhältnisse transformiert und erschienen „demokratischer", weniger „autoritär". Dies ist nachvollziehbar. Dass Virno Arbeit dann jedoch gleich allgemein als „antiutilitär" beschreibt, obwohl sie in der Regel nach wie vor auf den Verkauf eines Produkts oder einer Dienstleistung gerichtet ist und nicht notwendigerweise ein Begehren des Produzenten befriedigt, kann als geradezu absurd idealistisch bzw., besser noch, ästhetizistisch bezeichnet werden, weil hier die Tätigkeit des Künstlers (bzw. das Idealbild dieser Tätigkeit) als Leitbild der Entwicklung der kapitalistischen Produktionsprozesse erscheint,[415] selbst wenn Virno Kunst selbst als inkommensurable, desorganisierende Tätigkeit vor anderer immaterieller Arbeit privilegiert.[416] Welche Schlussfolgerungen ergeben sich nun aus dieser Kritik für den politisch engagierten Künstler? Einerseits muss er sich unbedingt seiner besonderen Stellung in der Arbeitsteilung bewusst sein. Gerade der freie Charakter künstlerischer Arbeit muss als kritisches Potenzial gegenüber der Entfremdung in kapitalistischer Lohnarbeit affirmiert werden.[417] Dies bedeutet auch, dass der engagierte Künstler anerkennen darf/muss, dass seine Kunst letzten Endes nicht utilitäre, politische oder soziale Arbeit ist. Wie auch Claire Bishop festgehalten hat, ist gerade das im Neoliberalismus grassierende Leitbild der Kreativität geeignet, die Wider-

414 Ebd., 70 f.

415 Vgl. auch Roberts 2015, 598 ff., der sehr expressiv seiner Irritation Ausdruck gibt, dass gerade in der Philosophie eines ehemaligen Revolutionärs, von Virnos Weggefährten im italienischen Postoperaismo Antonio Negri, eine Feier der Kreativität der immateriellen Arbeit stattfindet, und dabei ignoriert wird, dass die Wertform nach wie vor die Organisation der Arbeit vorgibt und somit auch hierarchische Formen der Arbeitsteilung fortbestehen, innerhalb derer Menschen unfreie, ihre Fähigkeiten nicht entwickelnde Arbeit repetieren. Roberts geht in seiner höchst lesenswerten Kritik des Begriffs der immateriellen Arbeit auch auf den eigentlichen Ursprung des Begriffs in der marxistisch-feministischen italienischen Theorie (Leopoldina Fortunati/ Silvia Federici) ein, in der es vielmehr darum ging, wie die kapitalistische Wertschöpfung, der Bereich produktiver Arbeit in die „weibliche" Reproduktionsarbeit eindringt (vgl. ebd., 585 ff.).

416 Vgl. Roberts 2015, 624. Vilenskij 2006, 2: „We can resist by spreading and producing alternative forms of knowledge that continue and further develop the emancipatory traditions to be found in a variety of educational practices, thus unlocking the potentiality of a new constellation in society's forces of production./Such tendencies find their reflection in contemporary art. We see them in the manifold refusals to engage in mythologization and commodity fetishism, the construction of non-hierarchical collectives, and the desire to found artistic practice on various methods of militant research. New ‚subjects of dissent' in art and culture seek to create ‚spaces for participation'. Such projects in contemporary art have an inalienable self-educational value and might even provide a real alternative to the hegemony of schools and academies."

417 Vgl. Roberts 2015, 628.

ständigkeit künstlerischer Kritik einzuebnen und diese zu einem Zweig gouvernementaler Technologie zu machen.[418] Andererseits – es erscheint notwendig dies hinzuzufügen – ist der komplementäre Fehler zur Unterordnung der Kunst unter die Bedürfnisse sozialer Kritik, der, dass der Künstler Entfremung und Ausbeutung mit seiner eigenen Erfahrung identifiziert. Sofern der Künstler sich als solcher überhaupt noch auszeichnet und über ein besonderes kulturelles Kapital verfügt, ist sein Verhältnis zur herrschenden Klasse dem Verhältnis von (sub-)proletarischer Klasse zu dieser lediglich homolog. Der Künstler muss sich in gewisser Weise schon funktional als ein Dritter begreifen, um politisch wirken zu können, und in seiner Praxis ein Gegenüber wählen und soziale Erfahrung sichtbar machen zu können. Seine besondere Stellung sollte der Künstler dabei als Makel, Privileg und Chance zugleich begreifen. Der Austausch zwischen Künstler und Partizipanten muss dabei allgemein nicht angenehm und erhebend sein:

> This relationship is a continual play of mutual tensions, recognition, and dependency – more akin to the collectively negotiated dynamic of stand-up comedy, or to BDSM sex, than to a ladder of progressively more virtous political forms.[419]

Viele dieser Probleme spiegeln sich in der Videoarbeit *Angry Sandwich People, or, In Praise of Dialectics (Gnev čeloveka buterbroda ili chvala dialektike)* von Chto Delat wider. In dieser Arbeit versammelte das Kollektiv Mitglieder der linken Gruppen Rabočaja demokratija (Arbeiterdemokratie) und der Pëtr-Alekseev-Widerstandsbewegung (Dviženie soprotivlenija im. Petra Alekseeva) auf dem Staček-Platz, wo 1905 ein Marsch streikender Arbeiter zum Winterpalast seinen Ausgangspunkt nahm. Die Aktivisten waren als „Sandwich People" ausgestattet: Tafeln hingen ihnen vor Bauch und Rücken. Auf diesen Tafeln standen indes nicht, wie sonst üblich, Reklamesprüche, sondern die Verse von Bertolt Brechts Gedicht *Lob der Dialektik* (1931):

> Das Unrecht geht heute einher mit sicherem Schritt.
> Die Unterdrücker richten sich ein auf zehntausend Jahre.
> Die Gewalt versichert: So, wie es ist, bleibt es.
> Keine Stimme ertönt außer der Stimme der Herrschenden.
> Und auf den Märkten sagt die Ausbeutung laut:
> Jetzt beginne ich erst.
> Aber von den Unterdrückten sagen viele jetzt:

418 Bishop 2002, 13 ff.
419 Bishop 2012a, 41.

https://doi.org/10.7788/9783412508364

Was wir wollen, geht niemals.

Wer noch lebt, sage nicht: niemals!
Das Sichere ist nicht sicher.
So, wie es ist, bleibt es nicht.
Wenn die Herrschenden gesprochen haben,
Werden die Beherrschten sprechen.
Wer wagt zu sagen: niemals?
An wem liegt es, wenn die Unterdrückung bleibt? An uns.
An wem liegt es, wenn sie zerbrochen wird?
Ebenfalls an uns. Wer niedergeschlagen wird, der erhebe sich!
Wer verloren ist, kämpfe!
Wer seine Lage erkannt hat, wie soll der aufzuhalten sein?
Denn die Besiegten von heute sind die Sieger von morgen,
Und aus Niemals wird: Heute noch![420]

Das Video ist wie *Builders* noch als Slideshow realisiert (siehe Abb. 21). Der Film setzt die Verse des Gedichts, die auf einzelne Schilder (nur die vorderen) der umherlaufenden Teilnehmer verteilt sind, in die richtige Reihenfolge. In einem Gruppenbild werden die Verse dann nochmals in eine verwirrte Konstellation gebracht, bevor der Film das Gedicht hören lässt. Jeder Teilnehmer rezitiert seinen Vers, während die Slideshow das zugehörige Gesicht zeigt. Die Stimme, der Begleittext zum Film, unterbricht so den dialektischen „Fluss der Rekonfiguration" („reconfigurative flow"), der durch die Rekonfiguration des Texts und seine Aufteilung auf die Teilnehmer verschiedenen Alters und Hintergrunds entstehen sollte:

> Recited in a „Soviet" mode, the poem now resounds with the depleted pathos of the revolutionary past, a re-collection (Er-innerung) of the very language that new forms of protest aspire to negate.[421]

David Riff hat in der Ausgabe der Zeitung *Chto Delat,* betitelt *Why Brecht?,* in der Bilder der Aktion sowie das Gedicht Brechts veröffentlicht wurden (in der Online-Ausgabe steht auch der Film), auf das Problematische einer Renaissance von Bertolt Brecht hingewiesen:

420 Brecht 1967b, 467 f.
421 Chto Delat 2006.

> By now, the recapture and politico-aesthetic actualization of neutralized Marxist thinkers constantly runs the danger of becoming a means of reconstructing an identity (brand): once the left has reestablished hegemony over its neutralized past, setting its devices to work in a new historical situation, it (i.e. the left) can be identified and thus brought to market, wearing nothing but its reconstructed identity. This marks the proverbial beginning of the end, before the beginning has begun to become.[422]

Erneut stoßen wir mit *Angry Sandwich People* also auf ein Problem der Aufrichtigkeit. Kann das in dunklen Zeiten geschriebene Gedicht, in dem Brecht in Berufung auf die Dialektik kämpferisch bessere Zeiten prophezeit, heute ein aufrichtiger Ausdruck des Idealismus widerständiger Subjekte sein? Oder versichern diese sich im Rezitieren der Verse nicht lediglich einer Identität, in der Brecht als „Marke" funktioniert, genauso wie andere Menschen Markenklamotten tragen? Wenn Chto Delat, die die Sandwich People in einer früheren Arbeit schon als Gegenstand einer Recherche über entfremdete Arbeit aufgegriffen hatten,[423] die Verse Brechts auf Reklametafeln druckt und die dann entstandenen Bilder zur Selbstdarstellung nutzt, instrumentalisieren sie dann nicht die linken Idealisten und stellen dieses Ausbeutungsverhältnis wiederum selbstreflexiv aus? Trotz der großen Selbstreflexivität von *Angry Sandwich People* kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, dass dieses Werk sich in seiner Reflexivität totläuft. Die entfremdete Arbeit der Sandwich People dient lediglich als Vehikel oder Metapher, um nach der Entfremdung der künstlerischen Arbeit zu fragen, ihr Erfahrungshorizont aber nimmt nicht eigentlich Einfluss auf das Kunstwerk. Ergibt sich der horror vacui dieser Reflexion nicht daraus, dass die Stellen des Künstler-Aktivisten und die des Niedriglohn-Arbeiters formal austauschbar erscheinen?[424] Es mag in diesem Zusammenhang interessant sein, ein Werk anzuführen, das formal einige Ähnlichkeiten hat, aber unter (scheinbar) ganz anderen gesellschaftlichen Voraussetzungen und im Vollgefühl revolutionären Enthusiasmus entstand. Im Videoclip *Bez ljubvi ničego ne polučitsja (Ohne Liebe gelingt gar nichts)*[425] von Arkadij Koc werden frontal die meist fröhlichen, manchmal nachdenklichen Gesichter sehr unterschiedlicher Leute gezeigt, die auf die Straße gekommen sind,

422 Riff 2006.
423 Es handelt sich um die Arbeit *Stop the Machine* von 2003 (vgl. Riff/Vilenskij 2008, 428).
424 Bezeichnenderweise irren sich sowohl Thompson (2012, 129) als auch Platt (2016) hinsichtlich der Zusammensetzung der Ausführenden dahingehend, dass es sich bei ihnen um die Sandwich People selbst gehandelt habe, während Vilenskij auf Anfrage bestätigte, dass es sich hier um die bezeichneten Aktivisten sowie Kinder aus einem Theaterstudio gehandelt habe.
425 S. für die Solovertonung des Gedichts von Aleksandr Brener durch Kirill Medvedev ▶ Audiofile sowie die Bemerkungen in Kap. 4.2.8.


http://doi.org/cbfx

um für faire Wahlen und noch für vieles andere zu demonstrieren. Die Kamera verharrt geduldig auf den Gesichtern, während Medvedev die Verse Breners singt:

Без любви ничего не получится,
Без любви революция ссучится,
Без любви - солидарность кулацкая,
Без любви - демократия блядская.

Без любви наша речь - демагогия,
Без любви все потуги убогие,
Без любви справедливость - трюкачество,
Без любви даже смелость - дурачество.[426]

Arkadij Koc spielte 2012 oft im Occupy-Abay-Lager. Pavel Mitenko hat seinen wertvollen Erfahrungen mit diesem Lager mit der These Ausdruck gegeben, dass es politische Kunst, die der Logik der politischen oder künstlerischen Repräsentation entgeht, vielleicht überhaupt nur geben kann, wenn ihre Aktionen eingewoben sind in die Selbstorganisation einer sich neu konstituierenden Gemeinschaft, die sich anschickt, die Gesellschaft zu verändern.[427]

Obwohl jedoch der Hoffnungsschimmer der Massenproteste des Jahreswechsels 2011/12 schnell erblasste, die Gesellschaft derzeit nicht wie in „Bez ljubvi“ als *multitude* der Möglichkeiten erfahren wird, sondern vielleicht sogar als Gefahr wie in *The Excluded,* ist Chto Delat den Weg der institutionellen sozialen Öffnung weitergegangen. Großes Potenzial, auch im Hinblick auf ihre weitere künstlerische Entwicklung, könnte dabei Rosas Haus der Kultur haben, mit dem das Kollektiv einen offenen Raum für verschiedenste soziale und linke Initiativen, für die Vernetzung einer linken Gegenöffentlichkeit geschaffen hat. Aktuell finden dort Filmabende statt, eine linke Lehrergewerkschaft trifft sich dort, und es werden Workshops für Kinder abgehalten. Zudem arbeitet dort das Näherinnenkollektiv Švemy als stabilstes der aus der Schule für Engagierte Kunst hervorgegangenen Künstlerkollektive.[428] Die Švemy knüpfen in ihrer sozial und therapeutisch ausgerichteten Arbeit mit Textilien unmittelbar an die Praxis von Factory of Found Clothes an. In diesen Aktivitäten kündigt sich zwar noch keine dramatische

426 Gruppa Arkadij Koc 2011: „Ohne Liebe gelingt nichts/ Ohne Liebe geht der Revolution der Atem aus/ Ohne Liebe ist die Solidarität kulakenhaft/ Ohne Liebe ist die Demokratie hurenhaft// Ohne Liebe ist unsere Rede Demagogie/ Ohne Liebe sind unsere Anstrengungen kläglich/ Ohne Liebe ist die Gerechtigkeit Trickserei/ Ohne Liebe ist sogar der Mut possenhaft“ [Interlineare Übersetzung].

427 Mitenko 2013.

428 Vgl. zu den Švemy Volkova 2016, 428–439.

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

soziale Öffnung des linksintellektuellen Netzwerks an, zu dem Chto Delat zu zählen ist, dennoch ist dies eine begrüßenswerte Entwicklung. Dabei gibt es freilich – ohne die positiven Aspekte einer Nach-innen-Gerichtetheit dieser sozialen Zirkel ausblenden zu wollen (auf die Platt 2016 mit seinem Begriff der *intimacy* hingewiesen hat) – doch einige Beschränkungen in der derzeitigen Situation anzuerkennen. Zum einen ist von Rosas Haus der Kultur nicht das vielfältige soziokulturelle Angebot eines Kultur- und Kommunikationszentrums einer großen westeuropäischen Stadt zu erwarten. Dafür wären finanzielle Mittel zum Ausbau sozialpädagogischer Kompetenzen nötig, die Chto Delat nicht aufbringen könnte, ohne sich in staatliche Abhängigkeit oder in Abhängigkeit von Oligarchen zu begeben. Vilenskij hat auf die Kritik von Vertretern des Projekts CAMP aus Mumbai, Chto Delats Projekt würde sich sozial und ästhetisch in einem nostalgischen Avantgardeprojekt sekludieren, mit dem Eingeständnis eines Scheiterns reagiert.[429] Im gegenwärtigen gesellschaftlichen Klima könne man eben nicht mehr als einen Rückzugsort, etwa für Mitglieder der LGBTQ-Community, bieten. Abgesehen vom rhetorischen Nutzen dieser Verteidigungsstrategie, ist Vilenskijs Aussage jedoch ernst zu nehmen. Obwohl Russland nicht das Elend kennt, das in weiten Teilen Indiens noch herrscht, sind die überkommenen Verhältnisse zwischen den Machthabern und den Intellektuellen/Künstlern doch ganz andere als in Indien; die Petersburger arbeiten in einem anderen Umfeld, auch ihr vermeintliches Sektieren kommt nicht von ungefähr.

429 So geschehen auf der DRAFT-Konferenz am 29. Juli 2016 in Zürich. Das indische Künstler- und Aktivistennetzwerk CAMP ist im DRAFT-Stipendienprogramm mit dem Projekt *R and R* vertreten. Das im Namen ironisch auf die indische Regierungspolitik von „Resettlement und Rehabilitation" referierende Projekt adressiert mit dem Aufbau eines Kulturzentrums die durch die massenhafte Umsiedlung von Bewohnern an die dicht besiedelte Peripherie Mumbais entstandenen Probleme. Teil des Programms sind Workshops, Dichterlesungen und Diskussionsveranstaltungen sowie die partizipative Planung einer Bibliothek sowie eines Gartens (vgl. http://www.draftprojects.info/projects/mumbai.html, letzter Zugriff: 19.01.2017). Bezeichnend war an besagtem Streitgespräch vor allem, dass Chto Delat vorgeworfen wurde, sie würden sich in ihrer Praxis nicht zentralasiatischen Migranten öffnen. Als die Petersburger sich verteidigten, dass dies schwierig wäre, insofern diese Migranten von patriarchalen Wertesystemen geprägt wären, wurden sie der Vorurteile und des mangelnden Pragmatismus bezichtigt. Diese Gesinnungsdebatte allerdings abstrahiert schon sehr stark von den jeweiligen kulturellen Kontexten. In Indien ist der postkoloniale Diskurs hegemonial und zeichnet so auch heute Dispositive der Emanzipation vor, während man sich in Russland aktuell allgemein eher die Wiedergeburt des Imperiums aus nationaler Stärke wünscht. Sicherlich wäre Chto Delat die Überwindung ihres aus der imperialen Geschichte Russlands überkommenen russischen Eurozentrismus zu wünschen, in der Praxis gibt es hier allerdings schon sehr tiefen Schnee ohne vorauseilenden staatlichen Schneepflug zu spuren. Tatsächlich hat derzeit ein gegen Geschlechtergleichheit gerichteter, patriarchalisch-konservativer Eurasismus sehr viel größeren ideologischen Einfluss als die LGBTQ-Bewegung, was die von Chto Delat geäußerten Bedenken durchaus verständlich (wenn auch vielleicht nicht weniger bedauerlich) macht.

CAMP kann sich pragmatisch für die dem neoliberalen Entwicklungsprojekt Indiens immanenten Dispositive der Emanzipation und der Milderung der Härten der Ausbeutung im kapitalistischen Modernisierungsprozess entscheiden. Im Falle Russlands ist es im Moment nicht klar, ob das Land überhaupt noch als ein solches, mehr oder weniger universelles, neoliberales Entwicklungsprojekt zu begreifen ist, oder ob die in Hinblick auf Westeuropa und andere Länder so kritisch betrachteten neoliberalen, gouvernementalen Technologien lediglich noch als eine Fassade existieren, hinter der gewaltsamere Mechanismen des Machterhalts und des Herrschens mittels Exklusion wirken. An einem bestimmten Punkt wird aus Pragmatismus eben einfach Komplizenschaft. Darüber hinaus sollte man den Schwerpunkt, den Chto Delat legt – dass sie eben eine Instituion der Kunstproduktion und Künstlerausbildung sein will – respektieren. Wie Claire Bishop festgestellt hat, ist es durchaus problematisch, dass eher ästhetisch ausgerichtete Projekte immer wieder gegenüber Kunstprojekten abgewertet werden, die Kunst im Wesentlichen in Sozialarbeit transformieren, paradoxerweise ohne dass diese wiederum sich hinsichtlich ihrer Effektivität mit eigentlicher Sozialarbeit vergleichen lassen müssten.[430] Dennoch möchte man Chto Delat wünschen, dass dem Kollektiv eine experimentielle, behutsame und organische Öffnung zu weiteren Teilen des Soziums gelingen möge. Ästhetisch gesehen könnten dann partizipative Elemente in den künstlerischen Tätigkeiten weiter in den Vordergrund rücken, die Menschen, die nicht zur Schicht der urbanen Intelligenzija gehören, die Möglichkeit geben würden, ihr Begehren zu äußern. Vielleicht könnte Chto Delat im Zuge der weiteren sozialen Öffnung auch intensiv mit kontollierten Verlusten der Kontrolle über Gestaltungsprozesse arbeiten, wie dies in Ansätzen schon in ihrer pädagogischen Arbeit erprobt wurde sowie in einigen Arbeiten von FNO. Neben der Stärkung des partizipativen Elements könnte auch die Ausrichtung der Recherche beeinflusst werden – hin zur Integration größerer Komplexe unverstandenen, sinnlichen Materials. Zum Abschluss soll somit noch darauf verwiesen werden, dass theoretisch wie praktisch viel zu tun bleibt, die Unterschiede von künstlerischer und akademischer Wissensproduktion herauszuarbeiten, und dasselbe gilt für den Unterschied von künstlerischer Arbeit an politischen Subjektivierungsmustern und politischem Aktivismus.[431]

---

430 Bishop 2012, 23.

431 Hierin scheint mir übrigens die größte Schwierigkeit der luziden philosophischen Arbeit von John Roberts zu liegen. Die Eingrenzung der Möglichkeit einer zeitgenössischen avantgardistischen Kunstpraxis mittels einer negativen Dialektik bietet keine positive Bestimmung ästhetischer Erfahrung, ja diese vermeintlich sensualistische, kantische Linie der Auszeichnung des Ästhetischen gegenüber dem Verstandesgemäßen wird in gewisser Weise sogar als ahistorische Bestimmung von Kunst als historisch überwunden angesehen (vgl. Roberts 2015, 164–175 und 253–256). So bleibt aber unklar, was eigentlich Kriterien für die Beurteilung von Avantgardekunst sein könnten. So wie

5 Schlussbemerkungen

Zum Schluss sollen die Strategien und Tendenzen, die hier induktiv – vom Material ausgehend – aufgewiesen wurden, noch einmal Revue passieren. Ich möchte den Blick noch einmal schweifen lassen und mich fragen, welche Chancen und Gefahren mit jenen Entwicklungen, nicht nur für Russland, verbunden sein könnten.

In der zuerst betrachteten Entwicklungslinie – vom Moskauer Aktionismus zum Kunst-Aktivismus – wurden *delegitimierende* Strategien betrachtet, die vom Rande des künstlerischen Felds die Institution Kunst und das etablierte politische Feld bzw. das Machtfeld insgesamt attackieren. Anfang der 1990er Jahre fanden sich die hier in den Blick genommenen Radikalen Künstler in ihrem vom sowjetischen Underground übernommenen, auf künstlerische Autonomie ausgerichteten Habitus vehement gesellschaftlich prekarisiert. Dies förderte an die Neo-/Avantgarden (insbesondere den Situationismus) und an die von Frankreich ausgegangene 1968er-Bewegung anknüpfende Strategien, wobei ein produktives Spannungsverhältnis zum, sich allerdings zunehmend zersetzenden, politischen Linksradikalismus bestand. Herkunft und Zielscheibe des Protests waren somit nicht eindeutig. Osmolovkijs Regierungsunabhängige Kontrollkommission, ein künstlerisch-politisches Projekt der Delegitimierung der herrschenden „repräsentativen Demokratie", illustriert dies, wobei in gewisser Weise der Finger auf die Wunde der Avantgarde gelegt wurde, indem man deren Anspruch, als Künstler das Proletariat zu vertreten, gleich vermied und die Künstler als einzige potenziell „revolutionäre Klasse" der Gesellschaft positionierte. Ambiguität zwischen politischer Wirkungsabsicht und persönlicher Desillusioniertheit (die Analyse Drews-Syllas) spiegelte sich in schwer einschätzbaren Positionierungen wider: hier als „aufrichtig unaufrichtige Aufrichtigkeit" bezeichnet. Gegen die einseitige Diagnostizierung eines Scheiterns im Sinne des von Peter Bürger aufgewiesenen Dilemmas einer zunehmend institutionalisierten Avantgarderebellion gegen die Institution Kunst, sollte man indes betonen, dass hier für die postsowjetische Erfahrungswelt einschneidende, aufregende Erfahrungen einer mikropolitischen Situation gemacht wurden (wofür sich Pavel Mitenko verbürgt hat). Selbst wer Osmolovskijs Ambitionen zur Delegitimierung bürgerlicher Kunst und des Spektakels der Politik als simulativ ablehnt, wird seinem Schaffen und seiner Aktivität gerade darin das Paradigmatische für die 1990er Jahre, dieser Pionierphase der postsowjetischen Polittechnologie, kaum absprechen können. Fatalerweise aber wurde die Entwicklung des Moskauer Aktionismus vom Machtfeld brutal unterbunden. Ge-

es gute und schlechte akademische Forschung gibt, muss es doch auch gute oder schlechte künstlerische Forschung geben, d.h. das Gelingen eines avantgardistischen Projekts kann doch nicht allein im Umstand begründet sein, dass es adisziplinär ist.

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

rade dies macht seine Bewertung jetzt so schwierig. Nicht nur war das Scheitern der Aktionisten ja kein langsames Dahinsterben, sondern eines mit Paukenschlag. Zudem war es, wie gezeigt wurde, unter den einkehrenden gesellschaftlichen Bedingungen ein „Scheitern“ mit großer Hinterlassenschaft.

Der Kunst-Aktivismus erbte vom Aktionismus das aggressive Abgrenzungsverhalten gegenüber dem künstlerischen Feld. Die Kunst-Aktivisten erben von den Aktionskünstlern politische Strategien: z.B. die plakative prägnante Aktion an einem symbolisch aufgeladenen öffentlichen Ort, darunter immer wieder, bis heute, der Rote Platz – die Inszenierung für die Massenmedien. Merkliche Unterschiede aber gibt es auch: Bei den Moskauer Aktionisten ist das Paradox zu bemerken, dass sie sich immer gegen den künstlerischen Betrieb positionierten, aber darin (Osmolovskij, Kulik, nicht aber Brener) offensichtlich auch integriert sein wollten. „Vojna“ gab von Anfang an – gleichermaßen paradox – vor, dem künstlerischen Feld anzugehören und bauschte dazu die Anerkennung und Protektion durch die Veteranen der Konzeptualisten auf; sie drifteten indes in einer scheinbar unaufhaltsamen zentripetalen Bewegung aus dem künstlerischen Feld und aus der bürgerlichen Existenz heraus auf die polizeilichen Fahndungslisten.

Gerade die Urteile der einst Radikalen Künstler über die jungen Nachfolger im Kunst-Aktivismus, lassen retrospektiv einiges am Moskauer Aktionismus verstehen. Der einst „junge Gottlose“ Ter-Ogan’jan etwa will im *Punk-Gebet* von Pussy Riot nur wenig Kunst, aber viel politische Propaganda sehen und bezeichnet die Strategie des Kunst-Aktivismus, wie oben referiert wurde, sogar als „Ästhetisierung von Politik“. Was ist dran an dieser Kritik? Ich würde sehr zögern am Ende meiner Ausführungen, die Strategien der Delegitimierung als „Ästhetisierung von Politik“ zu identifizieren. Gegen eine solche Identifizierung spricht meiner Meinung nach vor allem, dass die „Ästhetisierung von Politik“ – wie sich im Nachdenken über die benjaminsche Definition herauskristallisiert hat – der Bevölkerung ja doch ein positives Ideal zur mimetischen Identifizierung anbietet, was in der Konsequenz auf eine auf Exklusion von Gesellschaftsteilen sich gründende Vergesellschaftung hinausläuft. Die dargestellten delegitimierenden Strategien gehen allesamt letztlich *nicht* in diese Richtung, weil sie – wie erfolgreich oder zweideutig auch immer – Machtkritik intendieren. Sogar hinsichtlich von Egor Letovs „Russischem Durchbruch“ wurde infrage gestellt, ob sich hier eine Ästhetisierung von Politik wirklich ausmachen lässt: zu anarchistisch und apophatisch erscheint seine fortwährende Neupositionierung.

Ein Unwillen über Ter-Ogan’jans Positionierung gegen Pussy Riot – angesichts der den Aktivistinnen zu diesem Zeitpunkt bevorstehenden Lager- und Gewalterfahrung – ist verständlich. Klar wird in dieser Polemik dennoch, dass Ter-Ogan’jan in seiner eigenen äußerst vieldeutigen Aktion der Ikonenschändung – *Junyj bezbonik (Junger Gottloser)* – nicht nur einen, auf einen tumben Provinzkünstler gemünzten, rein parodistischen Akt vollzog,

https://doi.org/10.7788/9783412508364

sondern, wie in der Diskussion mithilfe von Georg Wittes Thesen noch klarer wurde, am Problem der Appropriierung der Aura des Kult- bzw. Kunstwerks im bilderstürmerischen Avantgardekontext laborierte. Im Grunde antizipierte Ter-Ogan'jan den wunden Punkt der Strategie des Kunst-Aktivismus, das, was ihn in der Tat gefährdet erscheinen lässt, in eine Ästhetisierung von Politik abzudriften. Betrachten wir für dieses Argument nochmals die ersten Abbildungen (Abb. 01a u. 01b) dieser Arbeit, die Pussy-Riot-Ikonen, von Loskutov, aber insbesondere die Arbeit der Künstlerin Lidija Cechmistrenko, die in der Tradition der Ikonen des Heiligen Georg, i. e. des Drachentöters, steht. Eine Frau sitzt, als Pussy-Riot-Aktivistin gewandet, mit grellem Kleid und Sturmmaske auf dem Pferd, und als zu tötender Drache fungiert natürlich Vladimir Putin. Man könnte den satirischen, provokativen Genderaspekt eines solchen Werkes hervorheben und selbst eine leicht ironische Intention bei der Verfasserin vermuten. Und dennoch meine ich, sollte man angesichts des Kampfwerts einer solchen Darstellung die mythische Dimension nicht unterschätzen, die Vilenskij auch an der Strategie der Kunstaktivisten von „Vojna" kritisiert hat. Man geht nicht fehl, wenn man im Bild von Cechmistrenko den Prototyp einer Ikone des Aufklärungsglaubens erblickt, der Putin als Verkörperung alles Bösen dient, dessen sich die progressive Gesellschaft, verkörpert in der Pussy-Riot-Reiterin, zu entledigen hat. Ganz ohne gegenaufklärerische Intention möchte ich noch einmal auf das Offensichtliche hinweisen: dass die Sprache des Protests im Kampf gegen das Sakrale bzw. dessen Instrumentalisierung durch die russischen Machthaber selbst *resakralisiert* wird, die Aura beiderseits ihren Einzug hält. Gegen eine weitere Resakraliserung plädierend, möchte ich auf den Aufklärungsbegriff von Bourdieu hinweisen: Die Radikalisierung der Aufklärung ist die Historisierung der Aufklärung selbst. Es erscheint mir unwahrscheinlich, dass im Streit mit der Russisch-Orthodoxen Kirche um die religiösen Symbole für die progressiven Kräfte, die sich im Kunstfeld konzentrieren, viel zu gewinnen ist ohne einen großen emanzipativen Schub in der Gesamtgesellschaft. Auch die rechtlichen Standards, die in der Bewertung der Aktionen von Ter-Ogan'jan und Pussy Riot experimentiell-vergleichend herangezogen wurden, lassen sich nicht einfach aus dem Westen importieren; sie müssten auf russischem sozialen Boden selbst wachsen oder hervorgebracht werden.

Die zweite Entwicklungslinie, die hier betrachtet wurde, war vor allem die Amalgamierung von Kultur und Politik, in der Figur Limonovs fokussiert. Trotz Limonovs Berufung auf einen Neuen Ästhetizismus kann man feststellen, dass seine Strategie insgesamt durchaus nicht darauf ausgerichtet scheint, die Autonomie der kulturellen Felder zu verstärken. Vielmehr hat sich Limonov einen für die Verfassung der russischen politischen Öffentlichkeit äußerst signifikanten Status als (glückloser) Veteran der Opposition erkämpft. Die Geschichte von Limonovs Rückkehr nach Russland und seiner Etablierung im politischen Feld geizt nicht mit Skurrilitäten. Ihren skurrilen Charakter aber verdankt diese postsowjetische Geschichte wohl der insgesamt schwa-

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

chen Konturiertheit der sozialen Felder in den 1990er Jahren. Kurechins Popmechanika über Aleister Crowley als integraler Bestandteil der Wahlkampagnen Dugins zum Duma-Abgeordneten in einem Petersburger Wahlbezirk im Jahre 1995 ist dafür das beste Beispiel. Die kulturellen Felder und das politische Feld sind mittlerweile indes deutlicher konturiert. Dies zeigte sich hier in den Analysen der Positionierungen der vormaligen Kunstpartei NBP vor allem in der Relativierung des *stëb*-Elements in den jeweils – in ihren verschiedenen Phasen – stilbildenden Ritualen der NBP. In den Texten von zu Dutzenden ins Gefängnis gesperrten Aktivisten ist von *stëb* freilich nicht mehr viel übrig. Hier konkurrieren lediglich noch mythenbefangenes Bewusstsein – Ästhetisierung von Politik – und der Ausdruck von sozialer Marginalität miteinander. Limonov befriedigte in der Öffentlichkeit lange noch alle die Bedürfnisse, die mit den drei bei ihm zu beobachtenden konfligierenden Strategien korrespondieren. Seine Bewegung führt eine Art nationalen Befreiungskampf – ästhetisiert dabei Politik in Texten und Aktionen –, ist gleichzeitig Ausdruck von Marginalität wie auch sozialer Verwerfungen und unterhält ästhetizistisch die radikale Jugend. Ich fände, es wäre eine lohnende Forschungsperspektive, sich im interdisziplinären Verbund von Soziologie, Politik- und Literaturwissenschaft die Formate der Medienoutlets der russischen Gegenöffentlichkeit anzuschauen (in der Limonov regelmäßig zu Wort kommt), um zu analysieren, inwiefern hier politische Debatte, skurrile Unterhaltung oder Affektentladung im Mittelpunkt stehen. Die von Osmolovskij kritisierte Tendenz, sich verantwortungslos mittels Politik zu unterhalten, kann der russischen Gesellschaft mit Blick auf Limonov jedenfalls nicht ganz abgesprochen werden. Aber auch wer auf die großen affektgetriebenen Anti-Establishment-Bewegungen, mit denen derzeit fast alle großen Demokratien zu kämpfen haben, blickt, wird im Habitus so mancher der Akteure Züge unseres Helden wiederfinden.

Als sehr aufschlussreich stellte sich der Vergleich der politischen Strategien von Limonov und seinem jüngeren Parteikollegen Zachar Prilepin dar. Im erfolgreichen Roman *San'kja* ließ sich kaum Ästhetisierung von Politik und auch kein Ästhetizismus erkennen. Vielmehr schien der ernsthafte Roman wirklich ein literarisches Erkennen zu ermöglichen. Linke und liberale Schriftsteller, die den Kampf um kulturelle Hegemonie aufnehmen wollen, sollten vielleicht weniger über Prilepin spotten oder ihn dämonisieren, als die Frage zu stellen, was man dem prilepinschen Spiel des „Intellektuellen aus dem Volk" – der symbolisches Kapital in einem der kulturellen Felder erwarb und dieses Ansehen in politische Einflussnahme in der Protestbewegung ummünzte – entgegenzuhalten vermag.[1]

---

1 Diese letzte Aussage musste 2017 ins Perfekt gesetzt werden, denn um das oppositionelle Potenzial von Prilepin scheint es mit seinem Beitritt zur Armee der Donezker Volksrepublik vorerst geschehen zu sein.

Als dritte Entwicklungslinie wurde die Politisierung von Literatur und Kunst als alternative Institutionalisierung betrachtet. Diese Anfang der 2000er Jahre einsetzenden Strategien lassen trotz allem – in ihrer Radikalität und einem leicht sektiererischen Charakter – ihre Herkunft aus einem vom Neoliberalismus schockartig überformten postsowjetischen Raum erkennen; und doch handelt es sich hier um Positionen, die spürbar machen, dass der Osten sich nicht in den Westen verwandelt, sondern dass er vielmehr – wie es Boris Buden formuliert hat – einen unaufhörlichen Übersetzungsprozess darstellt, der sich auch, wie es für kurze Zeit nach der Oktoberrevolution geschah, umkehren kann.[2] Ich meine, im Antlitz des degenerierten russischen Neoliberalismus blicken uns trotz aller Verschiedenheiten Gefahren der eigenen politischen Entwicklung entgegen; und so können wir auch tiefe Sympathie für das eigensinnige Schaffen von Akteuren wie Kirill Medvedev empfinden, deren Pathos unserem westlichen Glauben an Realismus, Normalität und die gesellschaftlichen Institutionen auf den ersten Blick zuwiderläuft.

Natürlich kann der in dieser Arbeit gelegentlich eingenommene – doch, wie ich hoffe, dialektisch korrigierte – Thersitesblick Positionen der alternativen Institutionalisierung lediglich belächeln. Gruppenbildungen – die sich hehre Ziele auf die Fahnen schreiben – lassen sich immer auch mit Bourdieu als soziale Erfolgsstrategien interpretieren, als „Instrument[e] zur Akkumulation und Konzentration symbolischen Kapitals“[3]. Was könnte angesichts besonders prekärer Beschäftigungsverhältnisse im Feld der Kunst klüger sein[4], als das Problem frontal anzugehen und sein eigenes Unternehmen zu gründen. Lass die Marke „Marxismus“ sein … Spielt Chto Delat dieses Spiel nicht perfekt? Akkumulieren die Mitglieder der Gruppe doch so viel symbolisches Kapital, vereint das Kollektiv doch so viele verschiedene Funktionen in sich, dass sie die ganze Fertigungskette des künstlerischen Produkts eingerichtet haben: Kritiker, Künstler, Philosoph – sodass sich (wie für Żmiewski) die Frage stellt, ob es sich bei Chto Delat um eine „Marke“ („brand“[5]) handle, eine „Selbsthilfestrategie“, wie es Kube Ventura nannte? Der ökonomistische Thersitesblick, auf den gerade Bourdieus Theorie leider immer wieder reduziert wird[6], ist jedoch eine dramatische Verkürzung dieser Theorie. Der Kampf um ökonomische und symbolische Macht in den gesellschaftlichen Feldern ist für Bourdieu eben auch ein Sublimierungsprozess, in dem universelle Werte erzeugt

2 Buden 2013, 193 f.

3 Bourdieu 1999, 424. Die zitierte Textstelle geht folgendermaßen weiter: „(mit allem, was dazugehört: Namensgebung, Ausarbeitung von Manifesten und Programmen, Einführung von Aufnahmeritualen sowie regelmäßige Treffen)“.

4 Vgl. Čechonadskich 2010.

5 Vilenskij/Żmiewski 2013, 14.

6 Vgl. etwa Bishop 2012, 38.

und Spielregeln verändert werden. In dieser Perspektive kann das Kollektiv Chto Delat mit Stolz auf seine Reichweite in der Kunstwelt verweisen und seine Leistung, hinsichtlich der dort herrschenden ideologischen Kräfteverhältnisse, etwas bewirkt zu haben. Ihre unermüdliche Tätigkeit einer alternativen Institutionalisierung, die heimischen Grass-Roots-Aktivismus und den globalen Kunstbetrieb in wechselseitige Berührung bringen, wird sowohl sozial, ethisch als auch ästhetisch zunehmend komplexer und faszinierender. Das Ansehen und die Macht, die sich Chto Delat, auch als Schnittstelle der Verteilung von Ressourcen in diesem in Russland schmalen Segment der Kunstproduktion erworben hat, ist nicht per se abzulehnen: Sie vergrößert lediglich die Verantwortung der Gruppe für eine demokratische und faire Praxis.

Am nähesten ist mir trotz allem eine Auffassung wie die Medvedevs, in der Kunst in kein instrumentelles Verhältnis zur Politik gebracht wird, sondern lediglich Teil eines Projektes eines neuen Humanismus ist. Bei Medvedev wird die Kunst eher als ein Luxus denn als ein Kampfmittel aufgefasst, aber es besteht nach ihm die Hoffnung – vielleicht nicht unter den heutigen, aber womöglich unter zukünftigen Bedingungen –, dass, wenn sich ein Individuum als widerständiges Subjekt konstituiert, der kreative Ausdruck seiner Erfahrungen politische oder gar revolutionäre Valenzen wird entwickeln können. Der Vorwurf, der hier mit Cvetkov angeführt wurde, ist freilich bedenkenswert: dass dies bei Medvedev – zumindest hinsichtlich der Lyrik-Szene um die Serie *kraft* – lediglich in einen Salonmarxismus, in eine Subkultur münden würde. Die Überlegung, wie man auf verschiedenen Ebenen wirken kann, ja sogar: wie eine Positionierung auf verschiedene Weise bei verschiedenen Rezipientenkreisen wirken kann, ist allerdings schon eine Dimension des Nachdenkens Mevedevs über die eigene Praxis.[7] Jedenfalls entgehen dem Blickwinkel, der jeweils nur nach der Massenwirksamkeit als vermeintlich einzigem Kriterium der politischen Effektivität fragt, oft die Unterschiede zwischen den jeweiligen politisch-künstlerischen Strategien, wo es doch eigentlich angebrachter erschiene, die Glaubwürdigkeit politischer Strategien in Literatur und Kunst anhand jeweils spezifischer ästhetischer und politischer Kritieren zu bewerten.

Auch die subkulturelle Erfahrung sollte in ihrer Bedeutung nicht unterschätzt werden. Subkulturen können – der Fall der NBP in den 1990er Jahren zeigt es gut – vorwiegend Ausdruck mythenbefangenen Bewusstseins, verantwortungsloser Unterhaltung und radikalen Distinktionsverhaltens gegenüber der Gesamtgesellschaft sein. Subkulturen können aber auch authentische symbolische Ökonomien ausbilden, in denen die wertvollsten menschlichen Eigenschaften gefördert werden. Schwierig ist dabei allerdings, dass Aufrichtigkeit und Authentizität selbst Währungen im System geworden

7 Ironischerweise in Zusammenarbeit mit Cvetkov selbst, der, wie oben bemerkt, in Medvedevs Verlag 2011 sein Buch *Pop-Marksizm* über Strategien der Popularisierung des Marxismus veröffentlicht hat.

sind. Für Medvedev ist die Neue Aufrichtigkeit eine sehr biographische Erfahrung, und er erzählte im Interview, dass sie ein Modus der Äußerung wäre, der vor allem von vor dem Computer arretierten, prekären *Symbolarbeitern* (Journalisten, Designern, Kreativen) ausgebildet würde, gleichsam von Vertretern der von Brecht beschriebenen Illusion, nach der die Kopfarbeiter (die Lohnarbeiter der immateriellen Arbeit) sich selbst als Bestimmungsziele des Apparats wähnen und nicht lediglich als dessen austauschbare Arbeitskräfte.[8] Dennoch bleibt es eine gültige Annahme, dass eine auf nicht entfremdete Erfahrung ausgerichtete Subkultur, indem sie jemandem ein Gefühl dafür gibt, was echt ist, ihn zu „Sand im Getriebe" von Gesellschaften machen kann, die sich in ihren Abläufen vom Erfordernis der Sinnfälligkeit derselben für den Menschen losgesagt haben. Das A und O bleibt dabei Kritik und eine experimentielle und behutsame soziale Erweiterung der Praxis, um die Relevanz zu steigern und zu erhalten.

8 Vgl. Meindl 2010a.

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

6 Verzeichnisse

6.1. Literaturverzeichnis

A.B.C. [Pseud.]: Revoljucionnye akcii dolžny byt' [Revolutionäre Aktionen müssen sein]. In: Limonka 89. (03/1998).

Abramenkova, Vera u.a.: Zaključenie komissii ėkspertov (kompleksnaja sudebnaja psichologo-lingvističeskaja ėkspertiza po ugolovnomu delu Nr. 177070) [Gutachten der Expertenkommission (komplexes psychologisch-linguistisches Gerichtsgutachten in der Strafsache Nr. 177070)]. Reproduziert in: Mark Fejgin: Ėkspertiza Troickogo-Abramenkovoj-Ponkina po „delu Pussy Riot". In: Blog Radio Ėcho Moskvy (25.06.2012.). http://www.echo.msk.ru/blog/mzf2009/902590-echo/#cmnt-8357119, letzter Zugriff: 11.12.2013.

Ackerman, Spencer: Making Punk a Threat Again. In: Foreign Policy (03.08.2012). http://www.foreignpolicy.com/articles/2012/08/03/making_punk_a_threat_again, letzter Zugriff: 07.01.2012.

Akimov, Boris/Koblov, Aleksej: Ja znaju, čto vy delali v prošlom, Letov [Ich weiss nicht, was Sie früher gemacht haben, Letov]. In: Rolling Stone 4 (10/2004), 42–47.

Akimova, Sofija u.a.: Žertvovat' obydennym radi vysokogo i vysokim radi obydennego [Das Alltägliche für das Höhere, das Höhere für das Alltägliche opfern]. In: Openleft (14.11.2014). http://openleft.ru/?p=4681, letzter Zugriff: 22.09.2016.

Aksjutina, Ol'ga: Vlast' i kontrkul'tura v 1980–1990 gody [Die Macht und die Kontrakultur in den 1980/90er Jahren] (1990). In: Technologija al'truizma. http://altruism.ru/sengine.cgi/5/25/7, letzter Zugriff: 19.12.2013.

Akulova, Vera: Pussy Riot: Gender and Class. In: Budrajtskis u.a. 2013, 279–287.

Al'bert, Jurij u.a.: Chudožnik i rynok: Kruglyj stol [Künstler und Markt: ein Runder Tisch]. In: Chudožestvennyj Žurnal 46/2002: Cena i cennosti. http://www.guelman.ru/xz/xx46/xx4605.htm, letzter Zugriff: 22.11.2017.

Alekseev, Il'ja: Obideli jurodivogo [Ein beleidigter Gottesnarr]. In: Megapolis-Ėkspress (Mai 1991). In: Kovalev 2007, 53.

Alpatova, Irina u.a. (Red.): Drugoe iskusstvo [Die andere Kunst]: 1956–1988. Moskva 2005.

van Alphen, Ernst/Bal, Mieke/ Smith, Carel (Hg.): The Rhetoric of Sincerity. Stanford 2009.

van Alphen, Ernst/Bal, Mieke: Introduction. In: van Alphen/Bal/Smith 2009, 1–16.

Andreeva, Ekaterina u.a. (Hg.): Brushstroke! The New Artists and Necrorealists, 1982–1991. Saint Petersburg 2010.

Andreeva, Ekaterina: The New Artists. In: Andreeva 2010, 21–59.

Antifa Berlin: Ich meine, daß es im Leben ein Gesetz gibt – das ist der Krieg. In: Gr.Ob.chroniki. http://grob-hroniki.org/article/2008/art_2008-04-20a.html, letzter Zugriff: 19.12.2013.

https://doi.org/10.7788/9783412508364

Aptekman, Marina: Kabbalah, Judeo-Masonic Myth, and Post-Soviet Literary Discourse: From Political Tool to Virtual Parody. Russian Review 65 (10/2006), 657–681.

Arendt, Hannah: On Revolution. New York 1965.

Arendt, Hannah: Zwischen Vergangenheit und Zukunft. Übungen im politischen Denken I. München 1994.

Arendt, Hannah: Kultur und Politik. In: Arendt 1994, 277–304.

Arendt, Hannah: Denktagebücher. 2 Bände (Seitenzahl fortlaufend). München 2002.

[Arendt 2002a]: Arendt, Hannah: Vita activa oder Vom tätigen Leben. [1967]. München 2002.

Aristakisjan, Artur: Institut sudebnoj psichiatrii im. Pavlenskogo. Ėsse [Das Pavlenskij-Institut für Gerichtspsychiatrie: Ein Essay]. In: Volkova 2016, 84–105.

Arns, Inke: Neue Slowenische Kunst NSK: Eine Analyse ihrer Strategien im Kontext der 1980er Jahre in Jugoslawien. Regensburg 2002.

Arns, Inke: Objects in the mirror maybe closer than they appear! Die Avantgarde im Rückspiegel: Zum Paradigmenwechsel der künstlerischen Avantgarderezeption in (Ex-)Jugoslawien und Russland von den 1980er Jahren bis in die Gegenwart. (Diss. Berlin 2003, CD-ROM).

[Arns 2003a]: Arns, Inke: (Hg.): Irwin: Retroprincip 1983–2003. Frankfurt/Main 2003.

Arns, Inke/Sasse, Sylvia: Subversive Affirmation: On Mimesis as a Strategy of Resistance. In: IRWIN 2005, 444–455.

Arns, Inke (Hg., u.a.): Nikolaj Evreinov: „Sturm auf den Winterpalast.“ Zürich/Berlin 2017.

Arsen’ev, Pavel: Vojna. Pišetsja bez kavyček? [Krieg. Ohne Anführungszeichen zu schreiben?] In: Zapreščennoe iskusstvo (21.12.2010). http://artprotest.org/index.php?option=com_content&view=article&id=2805&2011-10-23-20-26-51&catid=6&2011-03-04-17-22-59&Itemid=4, letzter Zugriff: 07.01.2013.

Arsen’ev, Pavel: Bezcvetnye zelenye idei jarostno spjat [Farblose grüne Ideen schlafen in Wut]. Moskva/Sankt-Peterburg 2011.

Art Chronika: Ėksperty o Pussy Riot [Die Experten über Pussy Riot]. In: Artchronika.ru (18.04.2012). http://artchronika.ru/themes/эксперты-о-pussy-riot/, letzter Zugriff: 1.3.2017.

Artemoff, Nikolai: Goldenes Zeitalter – Utopie – Apokalypse – Gottesreich. In: Deutsche Dostojewskij-Gesellschaft 2002, 119–142.

Asholt, Wolfgang/Fähnders, Walter (Hg.): Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909–1938). Stuttgart/Weimar 1995.

Azar, Il’ja/Nikol’skaja, Polina: Juristami oni ne byli: Ekaterina Samucevič rasskazala lente.ru o byvšich advokatach Pussy Riot [Juristen waren das nicht: E.K. erzählte lenta.ru über die ehemaligen Anwälte von Pussy Riot]. In: Lenta.ru (19.11.2012). http://lenta.ru/articles/2012/11/19/samutsevich, letzter Zugriff: 19.01.2017.

Bachvalova, Elizaveta: Obraz podrostka-buntarja v romane Zachara Prilepina „San’kja“ i Džeroma D. Sėlindžera „Nad propast’ju vo rži“ [Die Figur des jugendlichen Aufrührers in Zachar Prilepins Roman „San’kja“ und in J. D. Salingers „Der Fänger im Roggen“. [Magisterarbeit,

https://doi.org/10.7788/9783412508364

Rossijskij Universitet Družby Narodov 2011] Moskva. Download auf: Zaharprilepin.ru. http://zaharprilepin.ru/ru/nauchnie-raboti.html, letzter Zugriff: 18.10.2013.

Back, Les/Solomos, John (Hg.): Theories of Race and Racism: A Reader. London 2009.

Backes, Uwe (Hg.): Rechtsextreme Ideologien in Geschichte und Gegenwart. Köln 2003.

Backes, Uwe/Jesse, Eckhard (Hg.): Gefährdungen der Freiheit: Extremistische Ideologien im Vergleich. Göttingen 2006.

Badiou, Alain: Paulus: Die Begründung des Universalismus. München 2002.

Badiou, Alain: Von einem dunklen, unbekannten Desaster: Über das Ende der Wahrheit des Staates. In: Groys u.a. 2005, 59–87.

Barabanov, Evgenij u.a. (Hg.): Michail Švarcman. Sankt-Peterburg 2005.

Barberi, Giuseppe (H.g. u.a.): Dream Reality: Viktor Popkov, 1932–1974. Crocetta des Montello 2014.

Barbieri, Giuseppe/Burini, Silvia: Viktor Popkov's Subtle Eye. In: Barbieri (Hg. u.a.) 2014. 87-106.

Barthes, Roland: Mythen des Alltags. Vollständige Ausgabe. Berlin 2010.

Baskova, Svetlana: Devjanostye ot pervogo lica [Die Neunziger in der ersten Person]. Tom pervyj: Anatolij Osmolovskij, Oleg Mavromatti, Dmitrij Pimenov, Aleksandr Brener, Sergej Kudrjavcev. Moskva 2015.

Bazanov, Maksim: Proekt № 2. In: Pimenov 1997a, 3.

Benjamin, Walter: Gesammelte Schriften. Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Herrmann Schwepphäuser. Frankfurt/Main 1978.

[Benjamin 1978a]: Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit. Erste Fassung. In: Gesammelte Schriften. Band I, 2: Abhandlungen. Frankfurt/Main 1978, 431–469.

[Benjamin 1978b]: Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit. Zweite Fassung. [eigentlich: dritte Fassung] In: Gesammelte Schriften. Band I, 2: Abhandlungen. Frankfurt/Main 1978, 471–508.

[Benjamin 1978c]: Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit. Zweite Fassung. In: Gesammelte Schriften. Band VII,1: Nachträge. Frankfurt/Main 1978, 350–384.

[Benjamin 1978d]: Benjamin, Walter: Band V: Das Passagenwerk. Frankfurt/Main 1978.

[Benjamin 1978e]: Benjamin, Walter: Zur Kritik der Gewalt. In: Gesammelte Schriften. Band II, 1: Frühe Arbeiten zur Bildungs- und Kulturkritik. Frankfurt/Main 1978, 179–203.

Benjamin, Walter: Theorien des deutschen Faschismus. In: Gesammelte Schriften. Band III: Kritiken und Rezensionen. Frankfurt/Main 1980, 238–250.

Benjamin, Walter: Erzählen. Schriften zur Theorie der Narration und zur literarischen Prosa. Ausgewählt und mit einem Nachwort von Alexander Honold. Frankfurt/Main 2007.

Benjamin, Walter: Der Erzähler: Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows. In: Benjamin 2007, 103–128.

Bennetts, Marc: Kicking the Kremlin: Russia's New Dissidents and the Battle to Topple Putin. London 2014.

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

Berz, Peter: Nomadische Geopolitik. In: Gegner: Monatsunabhängige Zeitschrift gegen Politik aus Berlin 13 (2002/2003), 12–24.

Beumers, Birgit/Lipovetsky, Mark: Performing Violence: Literary and Theatrical Experiments of New Russian Drama. Bristol/Chicago 2009.

Bikbov, Aleksandr/Vilenskij, Dmitrij: Proizvodstvo kritičeski angažirovannogo iskusstva: Beseda Dmitrija Vilenskogo i Aleksandra Bikbova. In: Neprikosnovennyj zapas 5, 69 (2009), 171–181.

Birnbaum, Jean/Derrida, Jacques: Das Leben, das Überleben: Vom Ethos des Denkens und von der Chance des europäischen Erbes. In: Lettre international 66 (2004), 10–13.

Bishop, Claire: Artificial hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship. London 2012.

[Bishop 2012a]: Bishop, Claire: Participation and Spectacle: Where are we now? In: Thompson 2012, 34–45.

Bogatyr'eva, A. [unbek.]: Obraz glavnogo geroja v romane Zachara Prilepina „San'kja" [Die Figur des Protagonisten in Zachar Prilepins Roman „San'kja". Staatliche Universität Voroneš, Seminararbeit (undat.).

Bogdanov, Aleksandr: Was ist proletarische Dichtung? In: Ästhetik und Kommunikation 2, 5/6. (1972), 76–84.

Bogdanov, Vitalij/Podrabinek, Aleksandr: Oskvernitel' ikon: Gde granica meždu oskorbleniem, iskusstvom i prestupleniem? [Der Ikonenschänder: Wo verläuft die Grenze zwischen Beleidigung, Kunst und Verbrechen]. In: Zapreščennoe iskusstvo. Ėkspress-Chronika (21.12.1998). http://artprotest.org/index.php?option=com_content&view=article&id=345&2011-04-19-21-23-28&catid=6&2011-03-04-17-22-59&Itemid=4&ordering2=5, letzter Zugriff: 15.01.2014.

Bondarenko, Vladimir: Literatura pjatoj imperii kak most v naše vremja [Die Literatur des Fünften Imperiums als Brücke in unsere Gegenwart]. In: Zavtra.ru (19.05.2006). http://zavtra.ru/blogs/2006-05-2472, letzter Zugriff: 22.11.2017.

Borovsky, Alexander: Brushstroke. In: Andreeva 2011, 9–20.

Bourdieu, Pierre: Die feinen Unterschiede: Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Frankfurt/Main 1984.

Bourdieu, Pierre: Sozialer Sinn: Kritik der theoretischen Vernunft. Frankfurt/Main 1987.

Bourdieu, Pierre/Haacke, Hans: Free Exchange: Pierre Bourdieu and Hans Haacke. Cambridge 1995.

Bourdieu, Pierre/Wacquant, Loïc: Reflexive Anthropologie. Frankfurt/Main 1996.

Bourdieu, Pierre: Praktische Vernunft. Frankfurt/Main 1998.

Bourdieu, Pierre: Die Regeln der Kunst: Genese und Struktur des literarischen Feldes. Frankfurt/Main 1999.

Bourdieu, Pierre: Meditationen: Zur Kritik der scholastischen Vernunft. Frankfurt/Main 2001.

[Bourdieu 2001a]: Bourdieu, Pierre: Das politische Feld. Zur Kritik der politischen Vernunft. Konstanz 2001.

Bourdieu, Pierre: Ein soziologischer Selbstversuch. Frankfurt/Main 2002.

Bourdieu, Pierre u.a.: Das Elend der Welt: Gekürzte Studienausgabe. Mit einem Vorwort von Franz Schultheis. Konstanz 2005.

Bourdieu, Pierre/Darbel, Alain: Die Liebe zur Kunst. Konstanz 2006.

Bourdieu, Pierre: Politik: Schriften zur Politischen Ökonomie 2. Herausgegeben von Franz Schultheis und Stephan Egger. Konstanz 2010.

[Bourdieu 2010a]: Bourdieu, Pierre: Beschreiben und Vorschreiben: Die Bedingung der Möglichkeit politischer Wirkung und ihre Grenzen. In: Bourdieu 2010, 7–22.

[Bourdieu 2010b]: Bourdieu, Pierre: Die politische Repräsentation: Elemente einer Theorie des politischen Feldes. In: Bourdieu 2010, 43–96.

Bozovic, Marijeta: Poetry on the Front Line: Kirill Medvedev and a New Russian Poetic Avant-garde. In: Zeitschrift für Slavische Philologie 70, 1 (2014), 89–117.

Brecht, Bertolt: Me-ti: Buch der Wendungen. Frankfurt/Main 1965.

Brecht, Bertolt: Anmerkungen zur Oper „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny". In: Gesammelte Werke in 20 Bänden. Band 17: Schriften zum Theater 3: Anmerkungen zu Stücken und Aufführungen 1918–1956. Frankfurt/Main 1967, 1004–1016.

[Brecht 1967a]: Brecht, Bertolt: Gesammelte Werke in 20 Bänden. Band 15: Schriften zum Theater 1. Frankfurt/Main 1967.

[Brecht 1967b]: Brecht, Bertolt: Lob der Dialektik. In: Gesammelte Werke in 20 Bänden. Band 9: Gedichte 2. Frankfurt/Main 1967, 467–468.

Brecht, Bertolt: Das Badener Lehrstück vom Einverständnis. Die Rundköpfe und die Spitzköpfe. Die Ausnahme und die Regel. Drei Lehrstücke. Frankfurt/Main 1975.

Bredikhina, Mila/Kulik, Oleg: The Lessons of Stockholm. In: Čufer/Misiano 2000, 29–35.

Brener, Aleksandr: Nesostojatel'nost': reprezentacija [Unbegründetheit/Unzuverlässigkeit: Repräsentation]. In: RADEK N1 (1993), 85–86.

[Brener 1993a]: Brener, Aleksandr: Za sem' sekund do konca sveta [Sieben Sekunden bis zum Weltuntergang]. In: RADEK N1 (1993), 81–84.

Brener, Aleksandr: Amerika! In: Limonka 45 (08/1996), 4.

[Brener 1996a]: Brener, Aleksandr: Internacional neupravljaemych torped [Die Internationale der unlenkbaren Torpedos]. Moskva 1996.

Brener, Aleksandr: Chudožnik iz tret'ego mira [Der Künstler aus der Dritten Welt]. In: Cudožestvennyj žurnal 22 (07/1998). http://xz.gif.ru/numbers/22/brener/view_print/, letzter Zugriff: 20.12.2013.

Brener, Aleksandr: Ticket that exploded. In: Čufer/Misiano 2000, 9–11.

Brener, Aleksandr: Obossanyj pistolet [Vollgepisste Pistole]. Moskva 2010.

[Brener 2002a]: Brener, Aleksandr: Dlja kogo yy rabotaete, dejateli kul'tury? [Für wen arbeitet Ihr, Kulturschaffende?] In: Brener/Šurc 2002. Online-Version in: http://tapirr.com/art/b/brener/2002_apelsiny_dlya_palestiny.html, letzter Zugriff: 1.3.2017.

Brener, Aleksandr [Alexander]/ Šurc [Schurz] Barbara: Apel'siny dlja Palestiny [Apfelsinen für Palästina]. Sankt-Peterburg 2002.

Brener, Aleksandr/Schurz, Barbara: Lechts Rinks! In: Gegner: Monatsunabhängige Zeitschrift gegen Politik aus Berlin 13 (2002/2003), 39–40.

Breton, André: Zweites Manifest des Surrealismus. In: Asholt/Fähnders 1995, 291–394.

Brodsky, Joseph: Nobel lecture. In: Nobelprize.org: The Official Web Site of the Nobel Prize. (08.12.1987) http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1987/brodsky-lecture-r.html, letzter Zugriff: 15.12.2014.

Brouwer, Sander (Hg.): Dutch Contributions to the Fourteenth International Congress of Slavists. Amsterdam 2008.

Brugger, Winfried: The Treatment of Hate Speech in German Constitutional Law. Part I & Part II. German Law Journal 4, 1 (2003),1–22 bzw. 23–44.

Buden, Boris: In den Schuhen des Kommunismus: Zur Kritik des postkommunistischen Diskurses. In: Groys u.a. 2005, 339–363.

Buden, Boris: Zone des Übergangs: Vom Ende des Postkommunismus. Frankfurt/Main 2009.

Buden, Boris: Nothing to Complete: Something to Start. In: Budrajtskis u.a. 2013, 183–193.

Budrajtskis, Il'ja [Budraitskis, Ilya] u.a. (Hg.): Post-Post Soviet? Art, Politics & Society in Russia at the Turn of the Decade. Warsaw 2013.

[Budrajtskis 2013a]: Budrajtskis, Il'ja u.a. (Hg.): Timeline: Socio-Political Context and Artworld. In: Budrajtskis u.a. 2013, 11–85.

Budrajtskis, Il'ja/Penzin, Aleksej [Penzin, Alexey]: The Catastrophes of „Real Capitalism"'. In: Budrajtskis u.a. 2013, 115–127.

Bürger, Peter: Theorie der Avantgarde. Mit einem Vorwort zur 2. Auflage. Frankfurt/Main 2007 [1974].

Bürger, Peter: Avant-Garde and Neo-Avant-Garde: An Attempt to Answer Certain Critics of Theory of the Avant-Garde. In: New Literary History 49 (2010), 695–715.

Bukincov, Arsentij: Daleko nepolnaja istorija gruppy „Pik-Klakson" [Ein bei Weitem nicht vollständige Geschichte der Gruppe „Pik-Klakson"]}. In: MusicLib.Ru [ursprüngl.: Archiv Omskogo Roka 4] 2015. http://music.lib.ru/p/pikklakson/about.shtml, letzter Zugriff: 29.09.2016.

Bykov, Dmitrij: Bykov-quickly: vzgljad-16 [Bykov-quickly: Momentaufnahme-16]. In: Russkij žurnal (20.09.2001). http://old.russ.ru/ist_sovr/20010919_b.html, letzter Zugriff: 31.10.2013.

Bykov, Dmitrij: Ja prišel sšit Vam brjuki [Ich bin gekommen, um Euch Hosen zu schneidern]. In: Ogenek 52 (2003). https://www.kommersant.ru/doc/2292020, letzter Zugriff: 22.11.2017.

Bykov, Dmitrij: King Kong živ: O duchovnych metanijach Zachara Prilepina [King Kong lebt: Über Zachar Prilepins geistige Bombenangriffe]. In: OpenSpace.ru (07.08.2012). https://www.facebook.com/BykovDmitriyLvovich/posts/448292191881612?comment_tracking=%7B%22tn%22%3A%22O%22%7D, letzter Zugriff: 22.11.2017.

Bzonkova, Radka: Die Hauptsache … In: Radka Rubilina. NotonlyRussia (2012). http://www.notonlyrussia.com/news/radka-bzonkova-die-hauptsache-ist-die-dreistigkeit-zu-haben-zu-wissen-dass-es-verse-sind-konflikt-in-der-russischen-kultur-der-1960er-und-70er-jahre-in-der-sowjetunion-/, letzter Zugriff: 15.01.2014.

Bzonkova, Radka: Eduard Limonov: Romantiker und Faschist: Eduard Limonov und die Ästhetisierung der Politik durch die Nationalbolschewistische Partei in Russland. In: Radka Rubilina. NotonlyRussia (05.08.2013). http://www.notonlyrussia.com/news/radka-bzonkova%3A-

eduard-limonov%3A-romantiker-und-faschist%3A-%C4%97duard-limonov-und-die-asthetisierung-der-politik-durch-die-nationalbolschewistische-partei-in-russland/, letzter Zugriff 22.11.2017.

Campbell, Thomas/Vorobyev, Dmitry: The „Gazprom" Tower: Everything Changes For The Better! In: Chto Delat 29 (2010). http://chtodelat.org/b8-newspapers/12-43/dmitry-vorobyev-a-thomas-campbell-the-gazprom-tower-everything-changes-for-the-better-1/, letzter Zugriff: 29.11.2013.

Carrère, Emmanuel: Limonow. Berlin 2012.

Caumanns, Ute/Niendorf, Mathias (Hg.): Verschwörungstheorien. Anthropologische Konstanten – historische Varianten. Osnabrück 2001.

Chernyshevsky, Nikolay: What Is To Be Done? [Auszug] In: Roland. The ICA's Magazine 7 (09–11/2010), 8–11.

Choroschilow, Pawel u.a. (Hg.): Berlin – Moskau/Moskau – Berlin: 1950–2000. Katalog zur Ausstellung. Berlin 2003.

Chto Delat: [Begleittext zu Angry Sandwich People or in Prasie of Dialectic – vgl. Adresse im Verzeichnis der Film- und Audiodokumente (2006)].

[Chudožestvennaja volja 1998a]: Chudožestvennaja volja: Memorial'no-chudožestvennaja akcija pamjati Džirolamo Savonaroly [Künstlerische Erinnerungsaktion zum Gedenken an Girolamo Savonarola]. In: Chudožestvennaja volja 47,1 (1998).

[Chudožestvennaja volja 1998b]: Chudožestvennaja volja: Opomnites'! [Besinnt Euch!] In: Chudožestvennaja volja 47,3 (1998).

Clark, Katerina: The Soviet Novel: History as Ritual. Bloomington 2000.

Cohn, Norman: The Pursuit of the Millennium: Revolutionary and Mystical Anarchists of the Middle Ages. Revised and expanded edition. London 1970 [1957].

Cohn, Norman: Cosmos, Chaos and the World to Come: The Ancient Roots of Apocalyptic Faith. New Haven 2001 [1993].

Cooiman, Jurriaan u.a. (Hg.): Culturescapes Moskau. Schauplatz der Inszenierungen. Basel 2012.

Corney, Frederick: Telling October: Memory and the Making of the Bolshevik Revolution. Ithaca/London 2004.

Cvetkov, Aleksej [Pavel Vlasov, partizan]: Proščaj, Anarchija! [Leb wohl, Anarchie!]. In: Limonka 18 (07/1995).

Cvetkov, Aleksej [noumen Jan Gejl]: Saška-Seminarist [Seminarist Sascha]. In: Limonka 50 (10/1996), 4. http://limonka.nbp-info.ru/050/050__14.htm, letzter Zugriff: 21.08.2013. Nachtrag 22.11.2017: Das Limonka-Archiv ist mittlerweile nicht mehr online (Domains limonka.nbp-info.ru und nbp-info.ru).

[Cvetkov 1996a]: Cvetkov, Aleksej [sočuvstvujučij JAN GEJL]: Vas'ka Belousov. In: Limonka 48 (09/1996). http://limonka.nbp-info.ru/048/048__15.htm, letzter Zugriff: 20.12.2013.

Cvetkov, Aleksej [Pavel Vlasov]: Partizan Machno kak položitel'nyj geroj [Der Partizan Machno als positiver Held]. In: Limonka 53 (03/1997).

Cvetkov, Aleksej: Pop-marksizm. Moskva 2011.
Cvetkov, Aleksej: A Political Guide to Contemporary Russian Poetry. In: Budrajtskijs u.a. 2013, 221–234.
Čancev, Aleksandr: Fabrika antiutopij: Distopičeskij diskurs v rossijskoj literature serediny 2000-x [Die Fabrik der Antiutopien: Der dystopische Diskurs in der Russischen Literatur Mitte der 2000er Jahre]. In: Novoe literaturnoe obozrenie 86 (2006). http://magazines.russ.ru/nlo/2007/86/cha16.html, letzter Zugriff 04.01.2014.
Čancev, Aleksandr: Bunt krasoty: ėstetika Jukio Misimy i Ėduarda Limonova [Der Aufstand der Schönheit: Die Ästhetik Yukio Mishimas und Ėduard Limonovs]. Moskva 2009.
Časovoj Ciferblat [Pseud.]: Delo Limonova. Iz zala suda [Der Fall Limonov. Aus dem Gerichtssaal]. In: Limonka 215 (02/2003). http://limonka.nbp-info.ru/215_article_1226838943.html, letzter Zugriff: 22.12.2013.
Čechonadskich, Marija: Trudnosti perevoda: Prekaritet v teorii i na praktike [Übersetzungsschwierigkeiten: Prekarität in der Theorie und in der Praxis]. In: Chudožestvennyj žurnal 79/80 (2010). http://xz.gif.ru/numbers/79-80/chekhonadskih/, letzter Zugriff: 15.1.2014.
Čechonadskich, Marija: Anatolij Osmolovskij: K iskusstvu ja otnošus' kak k revoljucionnoj mašine. In: Masterskaja Anatolija Osmolovskogo (2015). http://osmopolis.ru/interview/pages/id_406, letzter Zugriff: 14.02.2016.
Čubarov, Igor': „Kruglyj stol: PROTIV VSECH PARTIJ: filosofskij aspekt." Učavstvuet Anatolij Osmolovskij, Dmitrij Gutov, Igor' Čubarov, Vladislav Sofronov-Antomoni, Keti Čuchrov, Aleksej Penzin [Runder Tisch: GEGEN ALLE PARTEIEN: der philosophische Aspekt. Es nehmen teil ...]. In: No 1 (2003), 178–187.
[Čubarov 2003a]: Čubarov, Igor': Protiv vsech. Social'no-chudožestvennyj aspekt. Kruglyj stol s učastiem A. Ter-Agonjana, K. Preobraženskogo, A. Osmolovskogo i dr [Gegen alle. Der gesellschaftlich-künstlerische Aspekt. Runder Tisch mit den Teilnehmern …]. In: No 1 (2003), 171–177.
Čubarov, Igor': Polittechnologija formy, ili Mimesis političeskogo. K voprosu o pererożdenii moskovskogo akcionizma 90-h. In: Chudožestvennyj žurnal 67/68 (01/2008). http://xz.gif.ru/numbers/67-68/polittehnologia-formy/, letzter Zugriff: 09.12.2013.
Čubarov, Igor': Avdej Ter-Ogan'jan – „oboroten' v ikonach". In: Zapreščennoe iskusstvo (2012). http://artprotest.org/index.php?option=com_content&view=article&id=7263&-----q--q&catid=6&2011-03-04-17-22-59&Itemid=4, letzter Zugriff: 12.12.2013.
Čuchrov, Keti: Prosto ljudi [Einfach Menschen]. Moskva 2010.
Čuchrov, Keti: Zametki o kapitalizacii znanii [Bemerkungen über die Kapitalisierung des Wissens]. In: Egorova/Vilenskij 2016, 64–71.
Čufer, Eda/Misiano, Viktor: Interpol: The Art Exhibition Which Divided East and West. Moscow/Ljubljana 2000.

Daniėl', Aleksandr: Istoki i korni dissidentskoj aktivnosti v SSSR [Ursprünge und Wurzeln dissidentischer Aktivität in der UdSSR]. In: Neprikosnovennyj zapas 1, 21. (2002) http://magazines.russ.ru/nz/2002/21/dan-pr.html, letzter Zugriff: 01.01.2014.

Danilin, Pavel: Glamurnyj fašizm [Glamour-Faschismus]. Moskva 2006.

Danilkin, Lev: San'kja. In: Afiša.ru (05.04.2006.). http://www.afisha.ru/book/820/, letzter Zugriff: 08.10.2013.

Davydov, Danila/Kuz'min, Dmitrij: Ot redaktorov [Von den Redakteuren]. In: Vavilon: Vestnik molodoj literatury. 7, 23. Moskva 2000.

Dead [Pseud.]: Peremeny na zapadnom fronte [Neues von der westlichen Front]. In: Limonka 157 (1/2000).

Debord, Guy: La société du spectacle. In: Bibliothèque-Virtuelle [1967]. http://sami.is.free.fr/Oeuvres/debord_societe_spectacle_1.html, letzter Zugriff: 12.12.2013.

Debord, Guy: Commentaires sur la société du spectacle. Edition Gérard Lebovici [1988]. http://pagesperso-orange.fr/dumauvaiscote/commentaire4.htm, letzter Zugriff: 11.01.2018.

Debord, Guy: Die Gesellschaft des Spektakel. Berlin 1996.

[Debord 1996a]: Debord, Guy: Die Gesellschaft des Spektakels. In: Debord 1996, 11–187.

[Debord 1996b]: Debord, Guy: Kommentare zur Gesellschaft des Spektakels. In: Debord 1996, 189–280.

Debord, Guy: Obščestvo spektaklja. (Per. s franz. S. Ofertasa i M. Jakubovič), 2000. http://www.koob.ru/debord/society_of_performance, letzter Zugriff: 11.01.2018.

Debord, Guy: Kommentarii k obščestvu spektaklja. Perevod A. Kitajceva. In: Knigosajt [ohne Angabe]. http://knigosite.ru/13694-kommentarii-k-obshhestvu-spektaklya-debor-gi.html, letzter Zugriff: 11.01.2018.

Degot', Ekaterina [Jekaterina Djogot]: Die Moskauer Szene im Entreakt. In: Groys 1994, 89–99.

[Degot' 1995a]: Degot', Ekaterina [Katja Degot]: Moskauer Aktionismus: Selbstbewußtsein ohne Bewußtsein. In: Oroschakoff 1995, 152–159.

[Degot' 1995b]: Degot', Ekaterina [Yekaterina Dyogot]: Terroristischer Naturalismus. In: Springerin: Hefte für Gegenwartskunst 9 (1995), 23–29.

Degot', Ekaterina: Terrorističeskij naturalizm [Terroristischer Naturalismus]. Moskva 1998.

Degot', Ekaterina: Ot tovara k tovarišču: K ėstetike vnerynočnogo predmeta [Von der Ware zum Kameraden: Zu einer Ästhetik des Gegenstands jenseits des Marktes]. In: Logos 50, 5. (2005), 201–210.

Degot', Ekaterina: Počemu ja golosovala za Vojnu [Warum ich für Krieg gestimmt habe]. In: OpenSpace.ru (13.04.2011). http://os.colta.ru/art/projects/89/details/21790/?expand=yes, letzter Zugriff: 11.12.2013.

Degot', Ekaterina [Degot]: The Case of Yerofeev and Samodurov: What is to be Done and Who is to Blame. In: Budrajtskis u.a. 2013, 195–209.

[Degot' 2013a]: Degot', Ekaterina [Degot]: Fragile Authoritarianism: Boris Kagarlitsky in Conversation with Ekaterina Degot. In: Budrajtskis u.a. 2013, 143–159.

Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: Anti-Ödipus: Kapitalismus und Schizophrenie I. Frankfurt/Main 1977.

Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: Kapitalizm i šizofrenija: Anti-ėdip. Sokraščennyj perevod-referat kandidata filosofskich nauk M.K. Ryklina. Specializirovannaja informacija po obščeakademičeskoj programme Čelovek, nauka, obščestvo: kompleksnye issledovanija. Moskva: 1990.

Del'finov, Aleksandr: Feministskaja gruppa Pussy Riot [Die feministische Gruppe Pussy Riot]: „My nikogo ne budem ubivat". In: Deutsche Welle (15.11.2011). http://www.dw.de/феминистская-группа-pussy-riot-мы-никого-не-будем-убивать/a-15533424-1, letzter Zugriff: 20.11.2013.

Demirović, Alex/Jehle, Peter: Intellektuelle. In: Haug 2004, 1267–1286.

Derrida, Jacques: Marx' Gespenster. Frankfurt/Main 1996.

Deutsche Dostojewskij-Gesellschaft (Hg.): Jahrbuch 2002, Bd. 9. Frankfurt/Main 2002.

Deutscher, Isaac: Der nichtjüdische Jude: Essays. Berlin 1988

Diederichsen, Diedrich. The Kids Are Not Alright. In: Spex 11 (1992), 28–34.

Dikij, Andrej: Evrei v Rossii i v SSSR [Die Juden in Russland und der UdSSR]. Moskva 2010.

Direct Action Reader: Direct action – der Reader (2008). http://www.projektwerkstatt.de/materialien/da_tipps.htm, letzter Zugriff: 06.09.2013.

Doktor Bormental' [Pseud.]: Dobryj Gitler [Der gute Hitler]. In: Limonka 150 (2000), 3. http://limonka.nbp-info.ru/150/150.htm, letzter Zugriff: 20.12.2013.

Domoj, Serega: 200 let odinočestva [Zweihundert Jahre Einsamkeit]. In: KONTR KUL'TUR'a 3 (1991), 7–19. Text und Reproduktion auf Gr.Ob.chroniki. http://grob-hroniki.org/article/1991/art_1991-12-xxb.html, letzter Zugriff: 28.10.2013.

Dorogaja Redakcija [Pseud.]: Formula revoljucija [Die Formel der Revolution]. In: Limonka 339 (5/2009), 1.

Drews-Sylla, Gesine: Moskauer Aktionismus: Provokation der Transformationsgesellschaft. München 2011.

Drews-Sylla, Gesine: Die performative Vereinnahmung des Stadtraums: Auf der Suche nach dem Moskauer „Underground": Russische Aktionskunst. In: Cooiman u.a. 2012, 106–113.

Dubin, Boris: Masse und Macht. Literatur und Buchmarkt in Russland. In: Osteuropa 53, 9–10 (2003), 1281–1295.

Dubin, Boris: Akcija gruppy „Pussy Riot" v chrame Christa Spasitelja – kommentarij B. Dubina [Die Aktion der Gruppe „Pussy Riot" in der Christ-Erlöser-Kathedrale – Boris Dubins Kommentar]. In: Levada-Centr (03.04. 2012). http://www.levada.ru/03-04-2012/aktsiya-gruppy-pussy-riot-v-khrame-khrista-spasitelya-kommentarii-b-dubina, letzter Zugriff: 09.04.2013.

Dugin, Aleksandr: Velikaja vojna kontinentov. In: Arktogeja: novyj filosofskij portal (1991/92). http://www.arctogaia.com/public/consp/consp1.htm, letzter Zugriff: 18.12.2013.

Dugin, Aleksandr: Celi i zadači našej revoljucii [Ziele und Aufgaben unserer Revolution]. In: Arktogeja: novyj filosofskij portal (1995). http://arctogaia.com/public/ideol.htm, letzter Zugriff: 19.12.2013.

Dugin, Aleksandr: Čelovek s sokolinym kljuvom (ėsse ob Alistere Krouli) [Der Mensch mit dem Falkenschnabel (Ein Essay über Aleister Crowley)]. (1997.) http://arcto.ru/article/91, letzter Zugriff: 18.12.2013.

[Dugin 1997a]: Dugin, Aleksandr: Neožidannyj sintez: Metafizika nacional-bol'ševizma [Eine unerwartete Synthese: Die Metaphysik des Nationalbolschewismus]. [Aus: Tampliery Proletariata. Moskva 1997]. In: Arktogeja: novyj filosofskij portal (1997). http://arctogaia.com/public/templars/teor.htm, letzter Zugriff: 16.12.2013.

[Dugin 1997b]: Dugin, Aleksandr: 418 masok sub"ekta [Die 418 Masen des Subjekts]. Arktogeja: novyj filosofskij portal. (1997). http://arcto.ru/article/103, letzter Zugriff: 18.12.2013.

Dugin, Aleksandr: Konspirologija [Konspirologie]. Arktogeja: novyj filosofskij portal (2005). http://arcto.ru/article/64, letzter Zugriff: 18.12.2013.

[Dugin 2005a]: Dugin, Aleksandr: Mondializm i antimondializm [Mondialismus und Antimondialismus]. In: Dugin 2005. http://arcto.ru/article/1326, letzter Zugriff: 11.01.2018.

Dugin, Aleksandr: Geopolitika postmoderna: vremena novych imperij – očerki geopolitiki XXI veka [Geopolitik der Postmoderne: Die Zeiten der neuen Imperien – Grundrisse einer Geopolitik des 21. Jh.]. Sankt-Peterburg 2007.

Dugin, Aleksandr/Kurechin, Sergej: Manifest novych magov. [1995] In: Guelman.ru (2005). http://www.guelman.ru/slava/manifest/kur-dug.htm, letzter Zugriff: 11.08.2015.

Dugin, Aleksandr/Limonov, Ėduard: Otkrytoe pis'mo novomu mėru g. Sankt-Peterburga g-nu Jakovlevu [Ein offener Brief an den neuen Bürgermeister der Stadt Sankt Petersburg, Herrn Jakovlev]. In: Limonka 43 (07/1996), 2. http://limonka.nbp-info.ru/043/043__8.htm, letzter Zugriff: 18.12.2013.

Džemal, Orchan: Provokatory i ėkstremisty: sud nad Limonovym i Ko neizbežno stanet pokazatel'nym [Provokateure und Extremisten: Der Prozess gegen Limonov&Co wird zum Schauprozess]. In: Novaja gazeta (2002). http://2002.novayagazeta.ru/nomer/2002/68n/n68n-s23.shtml, letzter Zugriff: 14.12.2013.

Eatwell, Roger: Zur Natur des „generischen Faschismus" und die „faschistische Matrix". In: Backes 2003, 93–119.

Eco, Umberto: Der immerwährende Faschismus. Vier moralische Schriften. München 1997, 37–70.

Egorova, Ol'ga u.a. (Hg.): Perestrojka – zongšpil'. Pobeda nad putčem. Scenarij fil'ma. What Does It Mean to Lose? The Experience of Perestroika. In: Chto delat 19 (09/2008), 6–7.

Egorova, Ol'ga: Partisan Songspiel: A Belgrade Story. Screenplay. Chto Delat Special issue 001 (2009). http://chtodelat.org/b8-newspapers/12-49/partisan-songspiel-a-belgrade-story-4/ [Englische Version nur online], letzter Zugriff: 12.01.2014.

Egorova, Ol'ga: Scenarij fil'ma „Bašnja. Zongšpil". Čto delat' 29: Čej ėto gorod? (2010). http://chtodelat.org/ar_4/nr_6-ar_4-2/сценарий-фильма-башня-зонгшпиль/?lang=ru, letzter Zugriff: 12.01.2014.

[Egorova 2010a]: Egorova, Ol'ga: The Screenplay for the Video Film: „The Tower: A Songspiel". Chto Delat 29: Whose City Is This? (2010). http://chtodelat.org/b8-newspapers/12-43/the-screenplay-for-the-video-film-qthe-tower-a-songspielq/, letzter Zugriff: 12.01.2014.

Egorova, Ol'ga: The Script of a Border Musical. Chto Delat 35: Languages at/of the Border (2013). http://chtodelat.org/b8-newspapers/12-37/l-r-4/, letzter Zugriff: 14.01.2014.

Egorova, Ol'ga/Vilenskij, Dmitirj (Hg.): Začem stat' chudožnikom: Opyt školy vovlečennego iskusstva [Wozu Künstler werden: Die Erfahrung mit der Schule der Engagierten Kunst]. Moskau 2016.

[Egorova/Vilenskij 2016a]: Egorova, Ol'ga/Vilenskij, Dmitirj: Atlant ustal [Atlas is Tired]. In: Egorova/Vilenskij 2016, 90–97.

[Egorova/Vilenskij 2016b]: Egorova, Ol'ga/Vilenskij, Dmitirj: Isključennye. V moment opastnosti [The Excluded. In a Moment of Danger]. In: Egorova/Vilenskij 2016, 98–101.

[Egorova/Vilenskij 2016c]: Egorova, Ol'ga/Vilenskij, Dmitirj: Učebnaja p'esa „Bystree! Ostree! Apetitnej!" [Das Lehrstück „Faster! Spicier! Tastier!"]. In: Egorova/Vilenskij 2016, 50–63.

Eismann, Wolfgang: Repressive Toleranz im Kulturleben: Prochanov, ein Literaturpreis und das binäre russische Kulturmodell. In: Osteuropa 53, 6 (2003), 821–838.

Elder, Miriam: Pussy Riot Case: Madonna labelled a moralising „slut". In: The Guardian (09.08.2012). http://www.guardian.co.uk/music/2012/aug/09/pussy-riot-madonna-called-moralising-slut, letzter Zugriff: 01.02.2013.

Engelfried, Alexandra: Das Portrait des Präsidenten: Vladimir Putin zwischen Kunst, Kult und Kommerz. In: Du: Die Zeitschrift der Kultur 68, 785 (2008/9), 16–25.

Epd: Pussy Riot attackiert FAS. In: Kölner Stadt-Anzeiger (10.10.2012). http://www.ksta.de/kultur/deutscher-presserat-pussy-riot-attackiert-die-fas,15189520,20645606.html, letzter Zugriff: 12.12.2013.

Erofeev, Andrej: Kak sudit' Vojnu [Wie über Krieg urteilen]. In: Plucer-Sarno 2010a.

Esaulov, Ivan: Žertva i žertvennost' v povesti M. Gor'kogo „Mat" [Opfer und Opferbereitschaft in Maksim Gor'kijs Roman „Die Mutter"]. In: Voprosy literatury 6. (1998), 54–66.

ESM [Evrazijskij sojuz molodeži]: Interv'ju s Alekseem Golubovičem, liderom NBP-Magnitogorsk. [Ein Interview mit Aleksej Golubovič, dem Chef der NBP in Magnitogorsk]. Evrazijskij sojuz molodeži. (2013). http://rossia3.ru/ideolog/friends/golubovich, letzter Zugriff: 10.09.2013.

Ėcho Moskvy: Golosovanie: aktivisty art gruppy „Vojna" sožgli policejskij avtozak. Osuždaete li Vy podobnye akcii? In: Radio Ėcho Moskvy. (02.01.2012.). http://www.echo.msk.ru/polls/844938-echo/results.html, letzter Zugriff: 03.07.2013.

Ėjchenbaum, Boris/Tynjanov, Jurij (red.): Russkaja poėzija XIX veka: sbornik statej. Leningrad 1929.

Ėjchenbaum, Boris: Literaturnyj byt / Das literarische Leben. [1929]. In: Striedter 1969, 462–481.

Ėpštejn, Alek/Vasil'ev, Oleg: Vlast', cerkov' i problema svobody tvorčestva v sovremennoj Rossii [Die Macht, die Kirche und das Problem der Kunstfreiheit im zeitgenössischen Russland]. In: Neprikosnovennyj zapas 75, 1 (2011). http://magazines.russ.ru/nz/2011/1/a20.html, letzter Zugriff: 20.2.2017.

Ėpštejn, Alek: Total'naja „Vojna": Art-aktivizm ėpochi tandemokratii [Totaler „Krieg": der Kunst-Aktivismus in der Epoche der Tandemokratie]. Ierusalim u.a. 2012.

[Ėpštejn 2012a]: Ėpštejn, Alek: Mobilizovannaja Bogorodica: pank-moleben gruppy „Pussy Riot" v Chrame Christa Spasitelja [Die mobilisierte Gottesmutter: Das Punk-Gebet der Grup-

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

pe „Pussy Riot“ in der Christ-Erlöser-Kathedrale]. In: Neprikosnovennyj zapas 83, 3 (2012). http://magazines.russ.ru/nz/2012/3/e10-pr.html, letzter Zugriff: 11.12.2013.

Ėpštejn, Alek: Iskusstvo na barrikadach: „Pussy Riot“, „Avtobusnaja vystavka“ i protestnyj art-aktivizm [Die Kunst auf der Barrikade: „Pussy Riot“, die „Autobus-Ausstellung “ und der Protest-Kunst-Aktivismus]. Moskva 2012.

Ėpštejn [Epstein], Alek: The „Vojna“ Group: Radical Actionist Protest in Contemporary Russia. In: Budrajtskis u.a. 2013, 263–276.

Factory of Found Clothes: Factory of Found Clothes. In: Chto Delat 14: Self-education, (2006.7).

Fanajlova, Elena: Rok-n-roll mertv, ili razdraženie [Rock ‘n Roll ist tot, Oder Gereiztheit]. In: Seans 45/46 (10/2011). http://grob-hroniki.org/article/2011/art_2011-10-xxd.html, letzter Zugriff: 28.10.2013.

Fanajlova, Elena: Istorija gruppy „Arkadij Koc“ na fone istorii protestnogo dviženija [Die Geschichte der Gruppe „Arkadij Koc“ vor dem Hintergrund der Geschichte der Protestbewegung]. In: Radio Svoboda (22.07.2012). http://www.svoboda.org/content/transcript/24655402.html, letzter Zugriff: 19.11.2013.

FederalPress: Blogi: Arest Čubajsa i druz’ja Jakemenko [Die Verhaftung von Čubajs und Jakemenkos Freunden]. In: FederalPress. Obzory blogov (08.11.2011). http://old.fedpress.ru/federal/spec/blogs/id_258753.html, letzter Zugriff: 11.12.2013.

Fenster, Mark: Conspiracy Theories: Secrecy and Power in American Culture. Rev. and updated ed. Minneapolis 2008.

Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen. Frankfurt/Main 2004.

FOM: Golosovanie protiv vsech. In: Fond obščestvennoe mnenie (2003). http://bd.fom.ru/report/cat/elect/aga_el/dd033223, letzter Zugriff: 20.01.2014.

Fomčenkov, Sergej: Tjur’ma [Das Gefängnis]. In: Prilepin (red.) 2012, 36–38.

Foster, Stephen W.: Reading Pierre Bourdieu. In: Cultural Anthropology 1, 1 (02/2012), 103–110.

Foucault, Michel: Das Wahrsprechen des Anderen. Zwei Vorlesungen von 1983/84. Hg. und eingelesen von Ulrike Reuter u.a. Frankfurt/Main 1988.

Foucault, Michel: Diskurs und Wahrheit: Die Problematisierung der Parrhesia. 6 Vorlesungen gehalten im Herbst 1983 an der Universität Berkeley/Kalifornien. Berlin 1996.

Frank, Susi u.a. (Hg.): Gedächtnis und Phantasma. Festschrift für Renate Lachmann. München 2001.

Free Voina: O Vojne: kto takaja „Vojna“? [Über Krieg: Wer sind „Krieg“?] (2010). http://free-voina.org/about, letzter Zugriff: 01.07.2013.

Freud, Sigmund: Der Witz und seine Beziehungen zum Unbewussten. Studienausgabe. Bd. IV: Psychologische Schriften. Frankfurt/Main 1970, 9–219.

Freud, Sigmund: Massenpsychologie und Ich-Analyse. In: Studienausgabe. Bd. IX: Fragen der Gesellschaft. Ursprünge der Religion. Frankfurt/Main 1974, 61–134.

[Freud 1974a]: Freud, Sigmund: Totem und Tabu. Studienausgabe. Bd. IX: Fragen der Gesellschaft. Ursprünge der Religion. Frankfurt/Main 1974, 287–444.

[Freud 1976a]: Freud, Sigmund: Die „kulturelle“ Sexualmoral und die moderne Nervosität. In: Gesammelte Werke. Bd. 7: Werke aus den Jahren 1906–1909. Frankfurt/Main 1976, 141–167.

[Freud 1976b]: Freud, Sigmund: Das Unbehagen in der Kultur. In: Gesammelte Werke. Bd. 14: Werke aus den Jahren 1925–1931. Frankfurt/Main 1976, 419–506.

Frimmel, Sandra: Sud nad iskusstvom [Gericht über die Kunst]. In: Slavica Tergestina 13: Law and Literature (2011), 8–40.

[Frimmel 2011a]: Frimmel, Sandra: Teatr na Taganke – reportaž odnogo processa [Theater auf der Tanganka – eine Gerichtsreportage]. In: Lomasko/Nikolaev 2011, [o. S.].

Frimmel, Sandra: Die Moskauer Prozesse. [2012, Typoskript].

Frimmel, Sandra u.a.: Vom Konzeptualismus zur neuen Aufrichtigkeit: Moskauer Kunst und Literatur zwischen Selbstorganisation und Kommerzialisierung. In: Cooiman u.a. 2012, 29–43.

Frimmel, Sandra: Kunsturteile. Gerichtsprozesse gegen Kunst, Künstler und Kuratoren in Russland nach der Perestroika. Köln u.a. 2015.

Frimmel, Sandra: Künstler, Terrorist, oder psychisch krank? In: Geschichte der Gegenwart (10.03.2016.). http://geschichtedergegenwart.ch/kuenstler-terrorist-oder-psychisch-krank/, letzter Zugriff: 12.10.2016.

Frimmel, Sandra: Normierungen der Kunst. Wie künstlerische Debatten vor Gericht in Russland seit der Jahrtausendwende die Einführung neuer Gesetze vorbereiten. In: Frimmel, Sandra/ Traumane, Mara (Hg.): Kunst vor Gericht. Berlin 2017 [in Redaktion].

Gabowitsch, Mischa: Der russische „Nationalpatriotismus“ der Gegenwart und sein Verhältnis zum Kommunismus. In: Backes 2003, 311–338.

Gabowitsch, Mischa: Faschismus als stjob. In: kultura 4 (12/2009), 3–9.

Gabowitsch, Mischa: Putin kaputt?! Russlands neue Protestkultur. Frankfurt/Main 2013.

Galjamina, Julija/Sašina, Ol’ga: Predstavili sudu: chudožniki ustroili performans u zdanija, gde prochodit sud po delu vystavki Zapretnoe iskusstvo. In: Kasparov.ru (29.05.2009). http://www.kasparov.ru/material.php?id=4A1F90AA1F049, letzter Zugriff: 27.06.2013.

Gall, Caroline von: Vorerst gescheitert: „Pussy Riot“ und der Rechtsstaat in Russland. In: Russland Analysen 246 (02.11.2012), 2–5.

Gapova, Elena: Delo „Pussy Riot“: feministskij protest v kačestve klassovoj bor’by [Der Fall „Pussy Riot“: Feministischer Protest als Klassenkampf]. In: Novoe literaturnoe obozrenie 85, 5 (2012). http://www.nlobooks.ru/node/2794, letzter Zugriff: 11.11.2013.

Garkavenko, Igor’: Igor’ Garkavenko: „Ja ostajus’ pri svoem – tradicija i ogon“ [Igor’ Garkavenko: „Ich bleibe mir treu – Tradition und Feuer“]. In: Evrazijskij sojuz molodeži. (ca. 2004). http://rossia3.ru/ideolog/gar?PHPSESSID=, letzter Zugriff: 31.12.2013.

Garkavenko, Igor’: Na ukrainskoj zone [In der Ukrainischen Zone]. In: Prilepin (red.) 2012, 239–248.

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

Gathmann, Moritz: Lady Suppenhuhn. In: FAZ (25.08.2012). http://www.faz.net/aktuell/politik/ausland/pussy-riot-lady-suppenhuhn-11867761.html, letzter Zugriff: 01.02.2013.

[Gathmann 2012a]: Gathmann, Moritz: Schreiben, kämpfen, schreiben. In: Süddeutsche.de (15.05.2012). http://www.sueddeutsche.de/kultur/russischer-autor-sachar-prilepin-schreiben-kaempfen-schreiben-1.1350569, letzter Zugriff: 06.10.2013.

Gazeta.ru: Putin ob akcii „Vojny" v muzee: kto-to govorit, čto gruppovoj seks lučše, potomu čto sačkanut' možno [Putin über die Aktion von „Vojna" im Museum: Manche behaupten Gruppensex sei besser, weil man sich ablösen könne]. (6.09.2012). http://www.gazeta.ru/politics/news/2012/09/06/n_2517637.shtml, letzter Zugriff: 9. 2.2017.

Gebauer, Gunter/Krais, Beate: Habitus. Bielefeld 2002.

Gel'man, Marat: Kompromat kak literaturnyj žanr [Kompromat als literarisches Genre]. In: Guelman.ru (1997). http://www.guelman.ru/artists/mg/kompromat, letzter Zugriff: 18.12.2013.

Gel'man [Guelman], Marat/Marat Guelman Art Foundation u.a. (Hg.): To the 15th Anniversary of M. Guelman Gallery and the Jubilee Exhibition at the Marble Palace of the State Russian Museum. Moscow 2007. – Sovremennoe iskusstvo kak sposob izmenit' sud'bu. Sozdanie galerei i pervye gody ee dejatel'nosti. Dos'e. Galereja Marata Gel'mana – 15 let. In: Art-azbuka. http://azbuka.gif.ru/dossier/mgg-15/, letzter Zugriff: 05.11.2013.

Gessen, Keith: Introduction. In: Medvedev 2012a, 11–21.

Gladin, Evgenij: My ne chotim torgovat' ženskim licom [Wir handeln nicht mit dem weiblichen Gesicht]. In: Moskovskie Novosti (24.01.2012). http://artprotest.org/cgi-bin/news.pl?id=6852, letzter Zugriff: 11.01.2018.

Gluščenko, Anatolij (sost.): Pokolenie „Limonki" [Die Generation der „Limonki"]. Ekaterinburg 2005.

Gofman, Viktor: Ryleev-Poėt [Ryleev-Dichter]. In: Ėjchenbaum/Tynjanov 1929, 1–73.

Golubovič, Aleksej: Iz pisem na volju [Ich schreibe auf die Freiheit hin]. In: Prilepin (red.) 2012, 105–116.

Golynko-Vol'fson, Dmitrij: Imperija sytych anarchistov: „pravaja mysl'" i „levaja ideja" v sovremennoj russkoj proze [Das Imperium der satten Anarchisten: „Rechtes Denken" und die „linke Idee" in der zeitgenössischen russischen Prosa]. In: Novoe literaturnoe obozrenie 64, (2003). http://magazines.russ.ru/nlo/2003/64/golyn14.html, letzter Zugriff: 14.12.2013.

Golynko-Vol'fson, Dmitrij: [Leserbrief, ohne Titel]. In: Novoe literaturnoe obozrenie 91, (2008). http://magazines.russ.ru/nlo/2008/91/go27.html, letzter Zugriff: 15.12.2013.

Gor'kij, Maksim: Mat' [Die Mutter]. In: Gor'kij: Sobranie sočinenij v tridcati tomach. Tom 7: Povesti, rasskazy, očerki, nabroski. 1906–1907. Moskva 1950, 191–516.

Gorlova, Nadežda: Rossija ot Puškina do NBP [Russland von Puškin bis zur NBP]. In: Literaturnaja gazeta 19. (2006). http://old.lgz.ru/archives/html_arch/lg192006/Polosy/13_4.htm, letzter Zugriff: 01.12.2013.

Görres-Gesellschaft (Hg.): Staatslexikon: Recht, Wirtschaft, Gesellschaft – in fünf Bänden: Vierter Band. Freiburg 1988.

Grani.ru: Artem Rančenkov: sledovatel' po delu Pussy Riot [Artem Rančenkov: Der Ermittler im Fall Pussy Riot]. (2012). http://grani.ru/people/1521, letzter Zugriff: 11.12.2013.

Grebnev, Andrej: Kresty. In: Prilepin (red.) 2012, 224–228.
Gregor, A. James: Andreas Umland and the Fascism of Alexander Dugin. In: Erwägen Wissen Ethik 15, 3 (2004), 426–429.
Greven, Thomas/Grumke, Thomas (Hg.): Globalisierter Rechtsextremismus? Die extremistische Rechte in der Ära der Globalisierung. Wiesbaden 2006.
Griffin, Roger: The Nature of Fascism. London/New York 1996 [1991].
[Griffin 2004a]: Griffin, Roger: Fascism's new faces (and new facelessness) in the „post-fascist" epoch. In: Erwägen Wissen Ethik 15, 4 (2004), 287–300.
[Griffin 2004b]: Griffin, Roger: Grey cats, blue cows, and wide awake groundhogs: notes towards the development of a deliberative ethos in fascist studies. In: Erwägen Wissen Ethik 15, 3 (2004), 429–448.
Griffin, Roger u.a. (Hg.): Fascism past and present, West and East: an international debate on concepts and cases in the comparative study of the extreme right. Stuttgart 2006.
Grlja, Dušan [Prelom kolektiv]: Why Do Partisans still Matter to Politics? In: Chto Delat International issue 001: Transitional justice (11/2009), 3.
Gromov, Maksim: Otryvki iz nenapisannoj knigi [Auszüge aus einem ungeschriebenen Buch]. In: Prilepin (red.) 2012, 120–217.
Groys, Boris: Gesamtkunstwerk Stalin: Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion. München/Wien 1988.
Groys, Boris (Hg.): Fluchtpunkt Moskau: Werke der Sammlung Ludwig und Arbeiten für Aachen. Ostfildern 1994.
Groys, Boris u.a. (Hg.): Zurück aus der Zukunft: Osteuropäische Kulturen im Zeitalter des Postkommunismus. Frankfurt/Main 2005.
Groys, Boris: Die postkommunistische Situation. In: Groys u.a. 2005, 36–48.
[Gruppa Pussy Riot 2011a]: Gruppa Pussy Riot: Interv'ju Pussy Riot v LiveJournal: „My voobšče ne govorim ob intensivnosti seksual'noj žizni" [Interview mit Pussy Riot im LiveJournal: „Wir sprechen überhaupt nicht über die Intensität des Sexuallebens"]. In: LiveJournal (10.11.2011). http://pussy-riot.livejournal.com/2498.html, letzter Zugriff: 20.01.2014.
[Gruppa Pussy Riot 2011b]: Gruppa Pussy Riot: Ot Chimkinskogo lesa k Tachriru [Vom Chimki-Wald bis zum Tahrir-Platz]. In: Grani.ru, Blog „Svobodnoe mesto". (06.12.2011). http://grani.ru/blogs/free/entries/193731.html, letzter Zugriff: 01.01.2014.
[Gruppa Pussy Riot 2011c]: Gruppa Pussy Riot: Počemu feministskij chlyst polezen Rossii [Warum die femistische Peitsche gut für Russland ist]. In: Grani.ru, Blog „Svobodnoe mesto", 07.11.2011). http://grani.ru/blogs/free/entries/192925.html, letzter Zugriff: 22.02.2013.
[Gruppa Pussy Riot 2011d]: Gruppa Pussy Riot: Nelegal'nyj koncert gruppy Pussy Riot na kryše tjur'my [Ein illegales Konzert der Punkband Pussy Riot auf dem Gefängnisdach]. Blog feministskoj pank-gruppy „Pussy Riot". (14.12.2011). http://pussy-riot.livejournal.com/5763.html, letzter Zugriff: 20.01.2014.
[Gruppa Pussy Riot 2011e]: Gruppa Pussy Riot: Serija vystuplenij pank-gruppy Pussy Riot v Moskve [Eine Reihe von Auftritten der Punkband Pussy Riot in Moskau]. Blog feministskoj

pank-gruppy „Pussy Riot". (07.11.2011). http://pussy-riot.livejournal.com/5497.html, letzter Zugriff: 25.01.2014.

[Gruppa Pussy Riot 2011f]: Gruppa Pussy Riot: Vtoroj nelegal'nyj tur gruppy Pussy Riot s podžogami i okkupaciej [Die zweite illegale Tour der Band Pussy Riot mit Brandanschlägen und einer Besetzung]. Blog feministskoj pank-gruppy „Pussy Riot". (01.12.2011). http://pussy-riot.livejournal.com/5164.html, letzter Zugriff: 15.01.2014.

[Gruppa Pussy Riot 2011ff]: Gruppa Pussy Riot: Blog feministskoj pank-gruppy „Pussy Riot" [Blog der feministischen Punkband „Pussy Riot"]. http://pussy-riot.livejournal.com, letzter Zugriff: 30.01.2014.

[Gruppa Pussy Riot 2012a]: Gruppa Pussy Riot: Pank-moleben „Bogorodica, Putina progoni'" v Chrame Christa Spasitel'ja. [Das Punk-Gebet „Muttergottes, verjage Putin" in der Christ-Erlöser-Kathedrale]. Blog feministskoj pank-gruppy „Pussy Riot". (21.02.2012). http://pussy-riot.livejournal.com/12442.html, letzter Zugriff: 19.01.2014.

[Gruppa Pussy Riot 2012b]: Gruppa Pussy Riot: Proryv i arest Pussy Riot na lobnom meste krasnoj ploščadi s pesnej „Putin zassal" [Der Durchbruch und die Verhaftung von Pussy Riot auf dem Lobnoe-Platz des Roten Platzes mit dem Song „Putin hat sich eingepisst"]. Blog feministskoj pank-gruppy „Pussy Riot". (20.01.2012). http://pussy-riot.livejournal.com/8459.html, letzter Zugriff: 20.01.2014.

Gruppa Pussy Riot: Akcija! Akcija! Pussi Rajot likvidacija! Pussi rajot iz DĖD! [Aktion! Aktion! Pussy Riot Ausverkauf! Pussy Riot is dead!] Blog feministskoj pank-gruppy „Pussy Riot". (22.05. 2015). http://pussy-riot.livejournal.com/2015/05/22/, letzter Zugriff: 20.01.2014.

[Gruppa Pussy Riot 2015a]: Gruppa Pussy Riot: Ja ubila protest!!! [Ich habe den Protest getötet!!!] Blog feministskoj pank-gruppy „Pussy Riot". (24.12.2024[!]). http://pussy-riot.livejournal.com/2024/03/04/, letzter Zugriff: 20.01.2014.

Gruppa Tambovskich Volkov [Pseud.]: Sugubo konceptual'nyj proekt revoljucii [Rein konzeptuelles Revolutionsprojekt]. Limonka 85 (1998). http://limonka.nbp-info.com/085/085.htm, letzter Zugriff: 14.12.2013.

Gu, Wenda: The Cultural War. In: Čufer/Misiano 2000, 39–41.

Guščin, Viktor: Osmyslennyj bunt [Ein durchdachter Aufstand]. In: Demokratija.ru (28.08.2003). http://www.democracy.ru/article.php?id=510, letzter Zugriff: 20.12.2013.

Gutkin, Michail: Pussy Riot i tradicija panka [Pussy Riot und die Punk-Tradition]. In: Golos Ameriki (16.08.2012). http://www.golos-ameriki.ru/content/article/1489203.html, letzter Zugriff: 07.01.2013.

Gutov, Dmitrij: Tri spora [Drei Streitgespräche]. Moskva 2010.

Hansen-Löve, Aage: Kunst/Profession: Russische Beispiele zwischen Avantgarde und Konzeptualismus. In: Steiner 1995, 74–102.

Hansen-Löve, Aage: Diskursapokalypsen: Endtexte und Textenden. In: Stierle/Warning 1996, 183–250.

[Hansen-Löve 1996a]: Hansen-Löve, Aage: Der Russische Formalismus: Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung. Wien 1996 [1978].

https://doi.org/10.7788/9783412508364

Hänsgen, Sabine/Witte, Georg [Chėnsgen, Sabina/Vitte, Georg]: O nemeckoj poėtičeskoj knige „Der Millizionär und die anderen“ [Über den deutschen Gedichtband ...] . In: Novoe literaturnoe obozrenie 87 (2007). http://magazines.russ.ru/nlo/2007/87/vi22.html, letzter Zugriff: 03.01.2014.
Haug, Wolfgang: Nützliche Lehren aus Brechts „Buch der Wendungen“. In: Haug, Wolfgang: Bestimmte Negation: „Das umwerfende Einverständnis des braven Soldaten Schwejk“ und andere Aufsätze. Frankfurt/Main 1996, 70–93.
Haug, Wolfgang Fritz (Hg.): Historisch-kritisches Wörterbuch des Marxismus. Band 6/II. Hamburg 2004.
Heitmann, Klaus: Der Immoralismus-Prozeß gegen die französische Literatur im 19. Jahrhundert. Berlin/Zürich 1970.
Hoffmann, Lisa [Choffman, Liza]: Ob obrazovanie, jazyke i soprotivlenii [Über Bildung, Sprache und Widerstand]. In: Egorova/Vilenskij 2016, 160–161.
Hofstadter, Richard: The Paranoid Style in American Politics. In: Hofstadter, Richard: The Paranoid Style in American Politics and Other Essays. New York 1965, 3–40.
Höllwerth, Alexander: Das sakrale Imperium des Aleksandr Dugin: Eine Diskursanalyse zum postsowjetischen russischen Rechtsextremismus. Stuttgart 2007.
Holten, Johan/Chto Delat (Hg.): Chto Delat? Was tun? What is to be done? Ausstellungskatalog zur Werkschau des russischen Kollektivs Chto Delat? Köln 2011.
Holz, Klaus/Weyand, Jan: „Wiedergeburt“ – ein nationalistisches Geschichtsbild. In: Erwägen Wissen Ethik 15, 3 (2004), 319–321.
Hong, Mathias: Hassrede und extremistische Meinungsäußerung in der Rechtsprechung des EGMR und nach dem Wunsiedel-Beschluss des BVerfG. In: Zeitschrift für ausländisches öffentliches Recht und Völkerrecht 70 (2010), 73–126.
Horn, Eva: Der geheime Krieg: Verrat, Spionage und Modern Fiktion. Frankfurt/Main 2007.
Horn, Eva/Rabinbach, Anson (Hg.): Dark Powers. Conspiracies in History and Fiction. Special Edition of New German Critique 103 (02/2008).
Horn, Eva/Rabinbach, Anson: Introduction. In: Horn, Eva/Rabinbach 2008, 1–8.
Huber, Jörg (Hg.): Einbildungen. (Interventionen 14). Zürich 2005.

Iampolski, Michail: Die Gegenwart als Vergangenheit. In: Groys u.a. 2005, 153–167.
Ignat’ev, Andrej: Germanofilija kak bolezn’ russkogo nacionalizma [Die Germanophilie als Krankheit des russischen Nationalismus]. In: Limonka 130 (11/1999), (ohne Seitenzahl). http://limonka.nbp-info.ru/130/polem130.htm, letzter Zugriff: 20.12.2013.
Ignat’ev, Andrej: Velikaja pobeda i „Novaja Rossija“ [Der große Sieg und das „Neue Russland“]. In: Limonka 259 (10/2004), 3. http://limonka.nbp-info.ru/259_article_1226840041.html, letzter Zugriff: 20.12.2013.
IMF: World Economic Outlook Database. (10/2008). In: International Monetary Fund/ imf.org. http://www.imf.org/external/pubs/ft/weo/2008/02/weodata/weorept.aspx?sy=2006&ey=2013&scsm=1&ssd=1&sort=country&ds=.&br=1&pr1.x=48&pr1.y=13&c=922%2C134&s=NGDPDPC&grp=0&a=, letzter Zugriff: 10.12.2013.

Indikoplav, Koz'ma: Stalin: „Vse slavane dolžny byt' v sojuze drug s drugom“ [Stalin: Alle Slawen sollten im Bündnis miteinander stehen]. In: Limonka 175 (08/2001). http://limonka.nbp-info.ru/175/175_34_02.htm, letzter Zugriff: 20.12.2013.

Interfaks: Limonov vyskazalsja protiv Pussy Riot i ich storonnikov [Limonov äußerte sich gegen Pussy Riot und deren Anhänger]. In: Interfaks (2012). http://www.interfax.ru/russia/news.asp?id=264468, letzter Zugriff: 12.12.2013.

[Interfaks 2012a]: Interfaks: Patriarch Kirill o protestach: pravoslavnye ne chodjat na demonstracii, oni moljatsja v tiši monastyrej [Patriarch Kirill über die Proteste: Orthodoxe gehen nicht auf Demonstrationen, sie beten in der Stille der Klöster]. In: Gazeta.ru (01.02.2012). http://www.gazeta.ru/news/lenta/2012/02/01/n_2187809.shtml, letzter Zugriff: 23.01.2013.

[Interfaks 2012b]: Interfaks: Putin, Merkel' i čucelo evreja [Putin, Merkel und die Judenpuppe]. In: Interfaks (16.11.2012). http://www.interfax.ru/politics/txt.asp?id=276315, letzter Zugriff: 11.12.2013.

IRWIN (Hg): East Art Map. Contemporary Art and Eastern Europe. Cambridge/Massachusetts 2005.

Izmajlova, Adelaida: Konkurs proektov revoljucij [Wettbewerb der Revolutionsprojekte]. In: Limonka 84 (1998), 2.

Jampol'skij, Michail: Otkrytki iz strany durakov [Postkarten aus dem Land der Dummköpfe]. In: Seans (10.01.2013). http://seance.ru/blog/reviews/winter_goaway_yampolsky/, letzter Zugriff: 20.2.2017.

Jampol'skij, Michail: Prigov: očerki chudožestvennogo nominalizma [Prigov: Grundrisse eines künstlerischen Nominalismus]. Moskva 2016.

Jeremić [Jeremic], Vladan/Rädle [Raedle], Rena: Antiziganism and Class Racism in Europe. In: Chto Delat international issue 001: Transitional justice, (2009.7).

Jurt, Joseph: Das literarische Feld: das Konzept Pierre Bourdieus in Theorie und Praxis. Darmstadt 1995.

Jurt, Joseph: Die Habitus-Theorie von Pierre Bourdieu. In: LiTheS 3 (07/2010), 5–17. http://seance.ru/blog/winter_goaway_yampolsky/, letzter Zugriff: 04.07.2013.

Kagarlickij, Boris: Restoration in Russia: Why Capitalism Failed. London 1995.

Kagarlickij, Boris: Russia Under Yeltsin and Putin: Neo-liberal Autocracy. London/Sterlin/Virginia 2002.

Kagarlickij, Boris: Back in the USSR. Hamburg 2012.

Kagarlickij, Boris/Magun, Artemij: Uroki perestrojki [Die Lektionen der Perestrojka]. In: Chto Delat 19: Perestrojka – opyty poraženija (09/2008), 2–3.

Kalinin, Ilya: The Scenography of Capital. In: Chto Delat 11: Why Brecht? (2006), 11.

Kamennyj, A. [evtl. Pseud]: ALLE GEGEN ALLE: interv'ju našego korrespondenta s gruppoj. In: Limonka 3: Novogodnij. 3 (1995). http://limonka.nbp-info.ru/003/003_34_4.htm, letzter Zugriff: 17.12.2013.

Kant, Immanuel: Die Kritik der Urteilskraft. Frankfurt/Main 1974.

https://doi.org/10.7788/9783412508364

Karakulov, Maksim: Škola sovremennogo iskusstva protiv vsech: popytka reprezentacii [Die Schule der zeitgenössischen Kunst gegen alle: Versuch einer Repräsentation]. In: Chudožestvennyj žurnal 30–31 (1999). Text und Reproduktion. http://www.guelman.ru/xz/362/xx30/xx30012.htm, letzter Zugriff: 27.06.2012.

Kasakow, Ewgeniy: Modelle des Tabubruchs in der russischen Rockmusik: Rechte Ästhetik und rechte Inhalte. In: kultura 4 (2009), 22–26.

Kasakow, Ewgeniy: „Immer dagegen". Zur Geschichte des sibirischen Undergrounds. In: testcard 20 (2011), 136–143.

Kasper, Karlheinz: Realitätsbeschwörungen: Russlands Literaturpreise am Scheideweg? In: Osteuropa 57, 7 (2007). 105–131.

[Kasper 2007a.]: Kasper, Karlheinz: Terror der Opričnina oder Diktatur der Vampire? In: Osteuropa 57, 10 (2007), 103–125.

Kaufmann, Vincent: Guy Debord: die Revolution im Dienste der Poesie. Berlin 2004.

Kikodze, Evgenija: Idiot protiv šizofrenika [Der Idiot gegen den Schizophrenen]. In: Chudožestvennyj žurnal 26-27. In: Kovalev 2007, 147.

[Kireev/Osmolovskij 1995ff.]: Kireev, Oleg/Osmolovskij, Anatolij: Mail-Radek. http://osmopolis.ru/mailart/, letzter Zugriff: 08.12.2013.

Kisin, Sergej: „Drugogo sposoba prosto ne suščestvovalo …": 20 let nazad v SSSR byla provedena samaja skandal'naja denežnaja reforma [„Eine andere Möglichkeit gab es einfach nicht…": Vor 20 Jahren wurde in der UdSSR eine äußerst skandlöse Geldreform durchgeführt]. In: Rossijskaja gazeta (2016). http://www.rg.ru/2011/12/16/pavlov.html, letzter Zugriff: 17.01.2016.

Kisina, Julija: Levoe buduščee (ili problema podlinnosti) [Die linke Zukunft (oder das Problem der Authentizität)]. In: Ulybka topora [Das Lächeln der Axt]. Tver' (2007), 31–42.

Klenov, Kirill: My u nich OPG … [Wir sind für sie eine Gruppe der Organisierten Kriminalität…] In: Prilepin (red.) 2012, 388–396.

Knight, Peter: Outrageous Conspiracy Theories: Popular and Official Responses to 9/11 in Germany and the United States. In: Horn/Rabinbach 2008, 165–193.

Koblov, Aleksej: Pulemetnoe dolgoletie Egora Letova [Die Maschinengewehrlanglebigkeit Egor Letovs]. In: Svistopljas: muzykal'nyj žurnal 2 (09/2000), 54–55. Text und Reproduktion auf Gr.Ob.chroniki. http://grob-hroniki.org/article/2000/art_2000-09-xxa.html, letzter Zugriff: 19.12.2013.

Koch, Ėl'za [Pseud]: Brener i KULIK [Brener und KULIK]. In: Limonka 33 (1996), 4.

[Koch 1996a]: Koch, Ėl'za: Devočki Gitlera [Hitlers Mädchen]. In: Limonka 37 (04/1996), 2. http://limonka.nbp-info.ru/037/037__1.htm, letzter Zugriff: 20.12.2013.

Koch, Gertrud u.a. (Hg.): Kunst als Strafe. Zur Ästhetik der Disziplinierung. München 2002.

Kommersant"-Daily: Partija pod ključ [Die schlüsselfertige Partei] (29.06.1995). In: Kovalev 2007, 195.

Kooperativ Krasnaja Špana: V teni bol'sogo dereva [Im Schatten eines großen Baumes]. In: Openleft.ru (06.11.2014). http://openleft.ru/?p=4613, letzter Zugriff: 20.09.2016.

Koschorke, Albrecht: Des Kaisers neue Kleider. Über das Imaginäre politischer Herrschaft. Texte, Bilder, Lektüren. Frankfurt/Main 2002.

https://doi.org/10.7788/9783412508364

KOSCHORKE, Albrecht: Staaten und ihre Feinde. Ein Versuch über das Imaginäre der Politik. In: HUBER 2005, 93–115.

KOSCHORKE, Albrecht: Zur Logik kultureller Gründungserzählungen. In: Zeitschrift für Ideengeschichte I, 2 (2007), 5–12.

KOVALEV, Andrej: Nalevo pojdeš' – sebja poterjaeš'. Antifašizm i anti-antifašizm' v CSI [Du gehst nach links und verlierst dich. Antifaschismus und Anti-Antifaschismus im CSI]. In: Segodnja (19.10.1996.). Text auf Masterskaja Anatolija Osmolovskogo: teorija, iskusstvo, politika. http://osmopolis.ru/antifashizm_i_antiantifashizm/pages/id_55, letzter Zugriff: 19.07.2013.

KOVALEV, Andrej: Rossijskij Akcionizm: 1990–2000 [Russischer Aktionismus: 1990–2000]. Moskva 2007.

KOVALEV, Andrej/MIZIANO, Viktor: Russkaja kollekcija „Evropejskogo banka" [Die Russische Sammlung der „Europäischen Bank"]. In: Chudožestvennyj žurnal 1. 16 (1993).

KRAUSE, Ralf/RÖLLI, Marc: Mikropolitik: Eine Einführung in die politische Philosophie von Gilles Deleuze und Félix Guattari. Wien 2010.

KREST'JANIN [Pseud.]. Moon Far Away. Novyj gimn Rossii. In: Limonka 340 (07/2009), 6. http://limonka.nbp-info.ru/340_article_1226841181.html, letzter Zugriff: 17.12.2013.

KRETZSCHMAR, Dirk: Sowjetische Kulturpolitik, 1970–1985: Von der verwalteten zur selbstverwalteten Kultur. Bochum 1993.

KRIER, Anne: Vladimir Sorokins „Neues Russland" zwischen Zuckerkreml und Körperstrafen: Die Zukunft als Vergangenheit. In: Wiener Slawistischer Almanach 68 (2011), 171–200.

KRIER, Anne: Reisen als Verfahren: Subjektentwürfe und epistemische Prozesse in der russischen Verbannungs- und Lagerliteratur des 18. – 20. Jahrhundert. (Diss. Zürich 2016, als PDF, Privatarchiv Matthias Meindl).

KROCHO&VEČNOZELENYJ [Pseud.]: Pravitel'stvo NSK proverilo boegotovnost' rossijskich rezervistov [Die Regierung der NSK überprüfte die Gefechtsbereitschaft der russischen Reservisten]. In: Limonka 282 (09/2005), 4. http://limonka.nbp-info.ru/282_article_1226840604.html, letzter Zugriff: 17.12.2013.

KRUMGOLD, Rajmond: Stiks. In: PRILEPIN (red.) 2012, 88–97.

KUBE VENTURA, Holger: Politische Kunst: Begriffe in den 1990er Jahren im deutschsprachigen Raum. Wien 2002.

KUDJAKOV, Aleksandar: Och už ėti ĖTI! [O weh, diese ĖTI aber auch!] . In: Stolica (Mai 1991). In: KOVALEV 2007, 53.

KULAKOV, Vladislav: Lianozovo: istorija odnoj poėtičeskoj gruppy. In: Poėzija kak fakt. Moskva 1999, 11–34.

KULIK, Irina: Marat Guelman Reloads Russia. [2005]. In: GEL'MAN 2007, 301.

KULIK, Oleg: Why have I bitten a Man? In: ČUFER/MISIANO 2000, 37–38.

KUZ'MIN, Dmitrij: Kak postroili bašnju [Wie der Turm erbaut wurde]. In: Novoe literaturnoe obozrenie 48 (2001). http://magazines.russ.ru/nlo/2001/48/kuz.html, letzter Zugriff: 04.01.2013.

KUZ'MIN, Dmitrij: Posle konceptualizma [Nach dem Konzeptualismus]. In: Arion 1 (2002). http://magazines.russ.ru/arion/2002/1/ku1.html, letzter Zugriff: 05.01.2013.

Lachmann, Renate: Gedächtnis und Literatur. Frankfurt/Main 1990.

Lacoue-Labarthe, Philippe/Nancy, Jean-Luc: Der Nazi-Mythos. In: Tholen/Weber 1997, 158–190.

Lagache, Ekaterina (Hg): Timur Novikov. Art Exis 1 (2007).

Lahusen, Thomas/Solomon, Peter H. (Hg.): What is Soviet Now? Identities, Legacies, Memories. Berlin 2008.

Lapšin, Aleksej: Adol'f – chudožnik, Ėrnst – soldat [Adolf war ein Künstler, Ernst ein Soldat]. In: Limonka 137 (02/2000), (Seitenzahl unbekannt). http://limonka.nbp-info.ru/137/mist137.htm, letzter Zugriff: 20.12.2013.

Lapšin, Aleksej: Revanchizm protiv revoljucii [Revanchismus v. Revolution]. In: Sensus Novus (14.04.2014). http://www.sensusnovus.ru/opinion/2014/04/13/18779.html, letzter Zugriff: 13.09.2017.

Larina, Ksenija (Moderatorin): Sovremennoe iskusstvo kak političeskaja akcija [Zeitgenössische Kunst als politische Aktion]. In: Ėcho Moskvy: Kul'turnyj šok [Kulturschock] (16.11.2000.). http://echo.msk.ru/pda/programs/kulshok/1198148-echo/text.html, letzter Zugriff: 13.01.2014.

Lass, Karen: Vom Tauwetter zur Perestrojka: Kulturpolitik in der Sowjetunion (1953–1991). Köln 2002.

Lastovka, Tatjana: Tunejadstvo v SSSR (1961–1991): juridičeskaja teorija i social'naja praktika [Faulenzertum in der UdSSR (1961–1991): Die juristische Theorie und die soziale Praxis]. In: Antropologičeskij forum 14 (2011), 212–229. http://anthropologie.kunstkamera.ru/files/pdf/014/14_lastovka.pdf, letzter Zugriff: 19.12.2013.

Lebedev-Frontov, Aleksandr [Frontov, A.]: Koldovstvo prošlo udačno [Die Schwarzkunst gelang]. In: Limonka 24 (1995), 3. http://limonka.nbp-info.ru/024/024_34_01.htm, letzter Zugriff: 18.12.2013.

Lebedev-Frontov, Aleksandr [Frontov, A.]: Slovo o Marinetti (k 125 letaju [sic!] voždja FUTURIZMA) [Ein Wort über Marinetti (Zum 125-sten des Führers des FUTURISMUS]. In: Limonka 186 (2002): Novogodnij, (Seitenzahl unbekannt). http://limonka.nbp-info.com/186_article_1226838310.html, letzter Zugriff: 20.12.2013.

Lee, Martin A.: The Beast Reawakens. Boston 1997.

Lejderman, Jurij u.a.: O terminologii „moskovskogo konceptualizma". In: Chudožestvennyj žurnal 70 (12/2008). http://xz.gif.ru/numbers/70/on-terms/, letzter Zugriff: 05.12.2013.

Lenin, Wladimir I.: Was tun? Brennende Fragen unserer Bewegung. Berlin 1988.

Lenta.ru: Deputat Puškov predložil otpravit' Pussy Riot v zoopark [Der Abgeordnete Puškov empfahl, Pussy Riot in den Zoo zu stecken]. In: Lenta.ru (02.07.2012). http://lenta.ru/news/2012/07/02/zooriot/, letzter Zugriff: 15.11.2012.

Lenta.ru: Prilepin, Zachar: Rossijskij pisatel' [Prilepin, Zachar: ein russischer Schriftsteller]. In: Lenta.ru (07.10. 2013). http://lenta.ru/lib/14182720/#26, letzter Zugriff: 08.10.2013.

Letov, Egor: My – led [Wir sind Eis]. In: Gr.Ob.Chroniki (1986). http://grob-hroniki.org/texts/go/t_el_m/my_-_led.html, letzter Zugriff: 19.12.2013.

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

[Letov 1990a]: Letov, Egor: Pro duračka [Über einen Idioten]. In: Gr.Ob.Chroniki (1990). http://grob-hroniki.org/texts/go/t_el_p/pro_durachka.html, letzter Zugriff: 19.12.2013.

[Letov 1990b]: Letov, Egor: Sto let odinočestva [Hundert Jahre Einsamkeit]. In: Gr.Ob.Chroniki (1990). http://grob-hroniki.org/texts/go/t_el_s/sto_let_odinochestva.html, letzter Zugriff: 19.12.2013.

Letov, Egor: Egor Letov. Grob-Chroniki. In: KontrKul'tUr'a 3 (1991), 20–30. Text und Reproduktion auf Gr.Ob.Chroniki. http://grob-hroniki.org/article/1990/art_1990-11-10a.html, letzter Zugriff: 19.12.2013.

Letov, Egor: Oni ne projdut! – interv'ju s samim soboj [Sie werden nicht durchbrechen – ein Interview mit sich selbst]. In: Graždanskaja oborona. Oficial'nyj sajt gruppy. http://www.gr-oborona.ru/pub/anarhi/1056980223.html, letzter Zugriff: 04.01.2018.

Letov, Egor: Imenno tak vse i bylo: tvorčesko-političeskaja biografija (čast' 1) [Und genau so war das alles auch: künstlerisch-politische Biographie (Teil 1)]. In: Limonka 2 (12/1994), 2. http://limonka.nbp-info.ru/002/002_12_3.htm, letzter Zugriff: 19.12.2013.

[Letov 1994a]: Letov, Egor: Sto let odinočestva [Hundert Jahre Einsamkeit]. In: Graždanskaja oborona. Ofical'nyj sajt gruppy. http://www.gr-oborona.ru/texts/1056977692.html, letzter Zugriff: 02.11.2013.

Letov, Egor: Imenno tak vse i bylo: tvorčesko-političeskaja biografija (čast' 2) [Und genau so war das alles auch: künstlerisch-politische Biographie (Teil 2)]. In: Limonka 3: Novogodnij (01/1995), 2. http://limonka.nbp-info.ru/003/003_12_6.htm, letzter Zugriff: 19.12.2013.

Levada-Centr: Blic-opros: Ėduard Limonov [Blitzumfrage: Ėduard Limonov]. In: Levada-Centr (15.08.2002). http://www.levada.ru/15-08-2002/blits-opros-eduard-limonov, letzter Zugriff: 21.01.2014.

[Levada-Centr 2012a]: Levada-Centr: Nakazanie učastnicam gruppy Pussy Riot tret' rossijan sočla adekvatnym [Die Bestrafung der Mitglieder der Gruppe Pussy Riot hielt ein Drittel der russischen Bürger für adäquat]. In: Levada-Centr (02.10.2012). http://www.levada.ru/02-10-2012/nakazanie-uchastnitsam-gruppy-pussy-riot-tret-rossiyan-sochla-adekvatnym, letzter Zugriff: 12.12.2013.

[Levada-Centr 2012b]: Levada-Centr: Rossijane o dele Pussy Riot [Die russischen Bürger über den Fall Pussy Riot]. In: Levada-Centr (31.07.2012). http://www.levada.ru/31-07-2012/rossiyane-o-dele-pussy-riot, letzter Zugriff: 13.12.2013.

Levinskaja, Irina/Uzunova, Valentina: K voprosu ob ėkspertize dejstvij gruppy „Pussy Riot“: V zaščitu naučnoj issledovatel'skoj dejatel'nosti. Ėkspertiza v karatel'nom stile [Zur Frage des Gutachtens über die Handlungen der Gruppe „Pussy Riot”: Eine Verteidigung wissenschaftlicher Forschungstätigkeit. Eine Expertise im strafenden Stil]. In: Sankt-Peterburgskij sojuz učenych (SPbSU) 2012. http://www.spass-sci.ru/news/detail.php?ID=300, letzter Zugriff: 12.12.2013.

Limonov, Ėduard: Razočarovanie [Desillusionierung]. In: Novoe Russkoe slovo (21.11.1975). Ėduard Limonov. Polnoe sobranie sočinenij v ėlektronnom vide. http://www.limonow.de/sonstiges/NRS.html#3, letzter Zugriff: 13.12.2013.

Limonov, Ėduard: Isčenovenie varvarov: stat'i, ėsse [Das Verschwinden der Barbaren: Artikel, Essays]. Moskva 1992.

[Limonov 1992a]: Limonov, Ėduard: Brat bogatyj naš, Kal'vin [Calvin, unser reicher Bruder]. In: Limonov 1992 [1990], 91–98.

[Limonov 1992b]: Limonov, Ėduard: Mazochizm: gosudarstvennaja politika SSSR vremen perestrojki [Masochismus: Die Regierungspolitik der UdSSR in Zeiten der Perestroika]. In: Limonov 1992 [1990], 63–71.

[Limonov 1992c]: Limonov, Ėduard: Vek vtorženij [Das Jahrhundert der Interventionen]. In: Limonov 1992 [1991], 40–46.

Limonov, Ėduard: Ėto ja, Ėdička [Das bin ich, Ėduard]. Istorija ego slugi: Romany. Moskva 1993.

Limonov, Ėduard: Limonov protiv Žirinovskogo [Limonov v. Žirinovskij]. Moskva 1994.

Limonov, Ėduard: Černyj spisok narodov [Die schwarze Liste der Völker]. In: Limonka 16 (06/1995), (Seitenzahl unbekannt). http://limonka.nbp-info.ru/016_article_1226837274.html, letzter Zugriff: 21.08.2013.

[Limonov 1995a]: Limonov, Ėduard: [Polkovnik Ivan Černyj]. Noč' dlinnych nožej [Die Nacht der langen Messer]. In: Limonka 22 (1995), 3. http://limonka.nbp-info.ru/022/022_34_03.htm, letzter Zugriff: 20.12.2013.

[Limonov 1995b]: Limonov, Ėduard: [Polkovnik Ivan Černyj]. Pivnoj putč Mjunchen. 1923 god [Der Bürgerbräu-Putsch, München, 1923]. In: Limonka 13 (1995), 1. http://limonka.nbp-info.ru/013/013_12_03.htm, letzter Zugriff: 20.12.2013.

[Limonov 1995c]: Limonov, Ėduard: [Polkovnik Ivan Černyj]. Roždenie partii [Die Geburt einer Partei]. In: Limonka 14 (1995), 2. http://limonka.nbp-info.ru/014/014_12_02.htm, letzter Zugriff: 20.12.2013.

[Limonov 1995d]: Limonov, Ėduard: Stalin/Molodye gody. In: Limonka 28 (1995), 1. http://limonka.nbp-info.ru/028/028_12_01.htm, letzter Zugriff: 20.12.2013.

Limonov, Ėduard: Est' takaja partija! [Es gibt diese Partei !] In: Limonka 44 (1996), 2.

[Limonov 1996a]: Limonov, Ėduard: Naš Lenin [Unser Lenin!]. In: Limonka 30 (01/1996), (Seitenzahl unbekannt). http://limonka.nbp-info.ru/030_article_1226841315.html, letzter Zugriff: 20.08.2013.

[Limonov 1996b]: Limonov, Ėduard: Razmyšlenija o nacionalizme [Einige Gedanken über den Nationalismus]. In: Limonka 33 (02/1996), 2. http://limonka.nbp-info.ru/033_article_1226837514.html, letzter Zugriff: 20.12.2013.

[Limonov 1998a]: Limonov, Ėduard: Nam nužny 45 Gebbel'sov i Dzeržinskich …: regional'nyj lider (gauljajter) ili komissar [Wir brauchen 45 Goebbels und Dzeržinskijs ... Regionalleiter (Gauleiter) oder Kommissar]. In: Limonka 85 (02/1998), 3. http://limonka.nbp-info.ru/085/085.htm, letzter Zugriff: 05.09.2013.

[Limonov 1998b]: Limonov, Ėduard: Scenarij vooružennogo vosstanija [Szenario eines bewaffneten Aufstands]. In: Limonka 83 (1998), 1 f.

Limonov, Ėduard: Kniga mertvych [Das Buch der Toten]. Sankt-Peterburg 2000.

Limonov, Ėduard: Otravlennyj podarok [Das vergiftete Geschenk]. In: Literaturnaja gazeta 37 (12.–18.09.2001), 2 f.

[Limonov 2002a]: Limonov, Ėduard: Chodatajstvo [Einspruch]. In: NBP-Info: delo Limonova (2001). http://www.nbp-info.ru/new/partia/delo/index.html, letzter Zugriff: 27.11.2011.

[Limonov 2002b]: Limonov, Ėduard: Disciplinarnyj sanatorij [Disziplinaranstalt]. Sankt-Peterburg 2002.

[Limonov 2002c]: Limonov, Ėduard: Kniga vody [Das Buch der Gewässer]. Moskva 2002.

[Limonov 2002d]: Limonov, Ėduard: Moja političeskaja biografija [Meine politische Biographie]. Sankt-Peterburg 2002.

[Limonov 2002e]: Limonov, Ėduard: Seksual'naja komfortnost' [Das sexuelle Wohlbefinden]. In: Limonka 186 (Neujahrsausgabe 2002), 3.

[Limonov 2002f]: Limonov, Ėduard: Ubijstvo časovogo (Dnevnik graždanina): Roman-dnevnik [Der Tod des Wachpostens (Tagebuch eines Staatsbürgers): Romantagebuch]. Peterburg 2002.

[Limonov 2002g]: Limonov, Ėduard: Vladimir Lenin: ėmigrant. In: Limonka 220 (04/05.2002), 3. http://limonka.nbp-info.ru/220_article_1226839092.html, letzter Zugriff: 21.08.2013.

[Limonov 2002h]: Limonov, Ėduard: Za čto borot'sja [Wofür kämpfen]. In: Limonka 187 (2002), 1. http://limonka.nbp-info.ru/187/187_12_04.htm, letzter Zugriff: 16.08.2013.

Limonov, Ėduard: Cosa Nostra № 171. In: Limonov 2003i, 271–294. [Enthält Teil von NBP-Info 1999b].

[Limonov 2003a]: Limonov, Ėduard: Drugaja Rossija: očertanija buduščego [Ein anderes Russland: die Grundrisse der Zukunft]. Moskva 2003.

[Limonov 2003b]: Limonov, Ėduard: Ėpocha pokazatel'nych processov [Die Epoche der Schauprozesse]. In: Limonov 2003i, 131–151.

[Limonov 2003c]: Limonov, Ėduard: Kontrol'nyj vystrel [Kontrollschuss]. Moskva 2003.

[Limonov 2003d]: Limonov, Ėduard: Matuška [Mütterchen]. In: Limonov 2003c, 5–8.

Limonov 2003e]: Limonov, Ėduard: O gosudarstve: (Čitaja P. Kropotkina) [Über den Staat (während der Lektüre von Pjotr Kropotkin)]. In: Limonov 2003c, 227–240.

[Limonov 2003f]: Limonov, Ėduard: Svjaščennye monstry [Heilige Monster]. Moskva 2003.

[Limonov 2003g]: Limonov, Ėduard: Ukroščenie tigra v Pariže [Die Zähmung des Tigers in Paris]. Sankt-Peterburg 2003.

[Limonov 2003h]: Limonov, Ėduard: Vmesto kommentarija [Anstelle eines Kommentars]. Chodatajstvo. In: Limonov 2003i, 357–438.

[Limonov 2003i]: Limonov, Ėduard: V plenu u mertvecov [In Gefangenschaft bei Leichen]. Moskva 2003.

Limonov, Ėduard: Fuck off, Amerika. Roman. Köln 2004.

[Limonov 2004a]: Limonov, Ėduard: Kak my stroili buduščee Rossii [Wie wir die Zukunft Russlands bauten]. Moskva 2004.

[Limonov 2004b]: Limonov, Ėduard: Po tjur'mam [Durch die Gefängnisse]. Moskva 2004.

Limonov, Ėduard: Predislovie [Vorwort]. Gluščenko 2005. [5].

[Limonov 2005a]: Limonov, Ėduard: Russkoe [Das Russische]. Moskva 2005.

Limonov, Ėduard: Deti glamurnogo raja: O mode, stile i putešestvijach [Die Kinder des glamorösen Paradieses: Über Mode, Stile und Reisen]. Moskva 2008.

[Limonov 2008a]: Limonov, Ėduard: Eresi: očerki natural'noj filosofii [Ketzer: Grundrisse eine Naturphilosophie]. Sankt-Peterburg 2008.

[Limonov 2008b]: Limonov, Ėduard: SMRT [Tod]. Sankt-Peterburg 2008.

[Limonov 2010a]: Limonov, Ėduard: Gimn Triumfal'noj ploščadi [Hymne des Platzes des Triumphs]. In: Limonka 344 (03/2010). http://limonka.nbp-info.ru/344_article_1226841269.html, letzter Zugriff: 26.05.2013.

[Limonov 2010b]: Limonov, Ėduard: Nekrologi. Kniga mertvych-2 [Nekrologe. Das Buch der Toten-2]. Sankt-Peterburg 2010.

Limonov, Ėduard: Ja budu opirat'sja na mužikov. In: Ėduard Limonov (2012). http://limonov2012.ru/programm/p2.html, letzter Zugriff: 24.05.2013.

Limonov, Ėduard: Propovedi: Protiv vlasti i prodažnoj oppozicii [Von der Kanzel: Gegen die Machthaber und die käufliche Opposition]. Moskva 2013.

Limonov, Ėduard: Kiev kaput: Jarostnaja kniga [Kiew kaputt: Ein wütendes Buch]. Moskva 2015.

Lipoveckij, Mark: Russkij postmodernizm: očerki istoričeskoj poėtiki [Der Russische Postmodernismus: Grundrisse einer historischen Poetik]. Ekaterinburg 1997.

Lipoveckij, Mark: Političeskaja motorika Zachara Prilepina [Die politische Motorik des Zachar Prilepin]. In: Znamja 10 (2012), 167–183.

Lippok, Ronald: Aleister Crowley & Pop. In: Zonic: Kulturelle Randstandsblicke und Involvierungsmomente 11,5 (2000), 9–11.

Ljubarev, Arkadij: Golosovanie „Protiv vsech“: motivy i tendencii [Das „Gegen-alle“-Stimmen: Motive und Tendenzen] . In: Polis 6 (2003). http://lyubarev.narod.ru/elect/POLIS-3.htm, letzter Zugriff: 14.02.2013.

Lobzik, Leo: Byl li Il'ič golubym? [War Il'ič schwul?] In: Limonka 19 (1996), 4. http://limonka.nbp-info.ru/019/019_34_06.htm, letzter Zugriff: 20.12.2013.

Lomasko, Viktorija/Nikolaev, Anton (Hg.): Zapretnoe iskusstvo [Verbotene Kunst]. Sankt-Peterburg 2011.

Lukács, Georg: Werke. Band 5: Probleme des Realismus II. Der russische Realismus in der Weltliteratur. Berlin 1964.

Lukojanov, Ėduard: Chočetsja kakogo-to kul'turnogo terrorizma i želatel'no prjamo sejčas [Man hätte gern so eine Art Kulturterrorismus und wenn möglich gleich]. Moskva/Sankt-Peterburg 2013.

Luks, Leonid: Geschichte Russlands und der Sowjetunion: Von Lenin bis Jelzin, Regensburg 2000.

Lungul, Vadim: Naemnym rabotnikam [Den Tagelöhnern gewidmet]. Moskva 2010.

Lur'e, Samuil: Pečatnyj dvor [Der Druckhof]. Zachar Prilepin. San'kja: Roman [u.a.]. In: Zvezda 9 (2006). http://magazines.russ.ru/zvezda/2006/9/ge18.html, letzter Zugriff: 18.10.2013.

L'vovskij, Stanslav: Pročti, čto ster [Lies, was ich gelöscht habe]. In: Vavilon (2002). http://www.vavilon.ru/texts/lvovsky9-2.html, letzter Zugriff: 05.01.2014.

Lyotard, Jean-François: Das Postmoderne Wissen: Ein Bericht. Wien 1994.

Maengel, Manfred: Das Wissen des Kriegers oder Der Magische Operateur. Krieg und Technik im Frühwerk von Ernst Jünger. Berlin 2005.

Majakovskij, Vladimir: Levyj marš (Matrosam) [Linker Marsch (Den Matrosen)]. In: Polnoe sobranie sočinenij v trinadcati tomach. T. 2: 1917–1921. Moskva 1956, 23–24.

Majakovskij, Vladimir: Linker Marsch. Den Matrosen. In: Werke. Gedichte. Band I, 1. Herausgegeben von Leonhard Kossuth. Deutsche Nachdichtung von Hugo Huppert. Frankfurt/Main 1980, 61–62.

Malenceva, Oksana u.a.: Zaključenie komissii ėkspertov (kompleksnaja sudebnaja psichologo-lingvističeskaja ėkspertiza po ugolovnomu delu № 177080), (02.04.2012). Moskva: CIAT. [Archiv: SNF-Forschungsprojekt „Literatur und Kunst vor Gericht"].

Marx, Karl: Ökonomisch-philosophische Manuskripte aus dem Jahre 1844. In: Marx, Karl/Engels, Friedrich: Werke. Ergänzungsband. Schriften bis 1844. Erster Teil. Berlin 1968, 465–588.

Marx, Karl: Das Kapital. Bd. 1. In: MEW 23. Berlin 1980.

Mathyl, Markus: Das Entstehen einer nationalistischen Gegenkultur im Nachperestrojka-Rußland. In: Jahrbuch für Antisemitismus-Forschung 9 (2000), 86–107.

[Mathyl 2000a.]: Mathyl, Markus: Hammer und Sichel in der Fahne Hitlers: Das Entstehen in der nationalistischen Gegenkultur in Russland. In: Roth/Rucht 2000, 211-233.

Mathyl, Markus: Grenzenloses Eurasien. In: Jungle World 45 (30.10.2002). http://jungle-world.com/artikel/2002/44/22994.html, letzter Zugriff: 08.07.2013.

[Mathyl 2002a.]: Mathyl, Markus: The National-Bolshevik Party and Arctogaia: two neo-fascist groupuscules in the post-Soviet political space. In: Patterns of Prejudice 36, 3 (2002), 62–76.

[Mathyl 2002b.]: Mathyl, Markus: Der „unaufhaltsame Aufstieg" des Aleksandr Dugin: Neo-Nationalbolschewismus und Neue Rechte in Russland. In: Osteuropa 52 (2002), 885–900.

Matich, Olga: Eduard Limonovs Poetik der Verärgerung. In: Groys u.a. 2005, 738–757.

Matich, Olga: Man With a Typewriter, Sewing Machine, and Machine Gun. In: Wiener Slawistischer Almanach 68 (2011), 201–223.

Mauzer [Pseud.]: Vasilij Kononov: chronika prjamogo dejstvija [Vasilij Kononov: Eine Chronik der direct action]. In: Limonka 102 (1998), 1 f.

Medvedev, Kirill: Peterburgskie stichi [Petersburger Gedichte]. In: Medvedev 2002d, (Seitenzahl unbekannt). http://www.vavilon.ru/texts/medvedev2-5.html, letzter Zugriff: 01.11.2013.

[Medvedev 2002a]: Medvedev, Kirill: [stichi]. In: Medvedev 2002d, (Seitenzahl unbekannt). http://www.vavilon.ru/texts/medvedev2-1.html, letzter Zugriff: 01.11.2013.

[Medvedev 2002b]: Medvedev, Kirill: Tekst, posvjaščennyj tragičeskim sobytijam 11 sentjabrja v N'ju-Jorke [Ein Text, gewidmet den tragischen Ereignissen am 11. September in New York]. In: Medvedev 2002d, (Seitenzahl unbekannt). http://www.vavilon.ru/texts/medvedev2-2.html, letzter Zugriff: 01.11.2013.

[Medvedev 2002c]: Medvedev, Kirill: Vse plocho [Alles ist schlecht]. Moskva 2002 (Vergriffen). http://www.vavilon.ru/texts/medvedev1.html, letzter Zugriff: 05.01.2014.

[Medvedev 2002d]: Medvedev, Kirill: Vtorženie [Eindringen]. Moskva 2002 (Vergriffen). http://www.vavilon.ru/texts/medvedev2.html, letzter Zugriff: 05.01.2014.

Medvedev, Kirill: Meški soprotivlenija: Pesni na stichi Aleksandra Brenera i Barbary Šurc [Potpourris des Widerstands: Lieder über die Gedichte von Aleksandr Brener und Barbara Schurz]. In: Sajt poėta Kirilla Medvedeva (2004). http://kirillmedvedev.narod.ru/, letzter Zugriff: 05.01.2014.

[Medvedev 2004a]: Medvedev, Kirill: Saša-monach uechal vo Franciju: 11 stichotvorenij [Saša, der Mönch, ist nach Paris gefahren: 11 Gedichte]. In: Sajt poėta Kirilla Medvedeva (2004). http://kirillmedvedev.narod.ru, letzter Zugriff: 05.01.2014.

Medvedev, Kirill: Teksty, izdannye bez vedoma avtora [Texte, herausgegeben ohne die Zustimmung des Autors]. Moskva 2005.

[Medvedev 2005a]: Medvedev, Kirill: Konec peremirija [Ende des Waffenstillstands]. In: Medvedev 2005, 152–163.

Medvedev, Kirill: A kak vam vot takaja poėzija? [Und wie gefällt Euch nun so ‘ne Lyrik?]. In: Zoltan_partosh, Livejournal von Kirill Medvedev (31.10.2006.). http://zoltan-partosh.livejournal.com/?skip=240, letzter Zugriff: 09.11.2013.

[Medvedev 2006a]: Medvedev, Kirill: Počemu ja rešil zavesti ėtot žurnal [Warum ich mich entschieden habe, dieses Tagebuch zu führen] . In: Zoltan_partosh, Livejournal von Kirill Medvedev (23.10.2006). http://zoltan-partosh.livejournal.com/?skip=240, letzter Zugriff: 19.11.2013.

Medvedev, Kirill: „… Čtob iskusstvo bylo našim, obščim, živym, postojanno tvorčeskim delom.“ Stat’ja o nepodcenzurnoj poėzii [„... auf dass die Kunst unsere, gemeinsame, lebendige, fortwährend schöpferische Sache sei“]. In: Sajt poėta Kirilla Medvedeva (2007). http://kirill medvedev.narod.ru/chtob.html, letzter Zugriff: 19.11.2013.

[Medvedev 2007a]: Medvedev, Kirill: Dmitrij Kuz’min. Memuar-ėsse [Dmitrij Kuz’min: Ein Erinnerungs-Essay]. In: Medvedev 2007g, 70–104. http://kirillmedvedev.narod.ru/Dm-Kuz.html, letzter Zugriff: 19.11.2013.

[Medvedev 2007b]: Medvedev, Kirill: Dopros chorošego čeloveka v sebe: razgovor s Sergeem Ogurcovym dlja gazety Čto delat’ [Eine Vernehmung eines in sich guten Menschen: Ein Gespräch mit Sergej Ogurcov für die Zeitung Čto delat’]. In: Medvedev 2007g, 105–111. http://kirillmedvedev.narod.ru/liter-.html, letzter Zugriff: 07.01.2014.

[Medvedev 2007c]: Medvedev, Kirill: Kommjunike [Kommuniqué]. In: Medvedev 2007g, 5–6. http://kirillmedvedev.narod.ru/comm--.html, letzter Zugriff: 19.11.2013.

[Medvedev 2007d]: Medvedev, Kirill: „… literatura budet proverena“. Individual’nyj proekt i „novaja emocional’nost’“ [„… und die Literatur wird durchforscht werden. Individuelles Projekt und „neue Emotionalität”]. In: Medvedev 2007g, 134–156.

[Medvedev 2007e]: Medvedev, Kirill: Manifest ob avtorskom prave [Manifest übers Urheberrecht]. In: Medvedev 2007g, 39.

[Medvedev 2007f]: Medvedev, Kirill: Moj fašizm [Mein Faschismus]. In: Medvedev 2007g, 7–38. http://kirillmedvedev.narod.ru/my-fascism--.html, letzter Zugriff: 05.01.2014.

[Medvedev 2007g]: Medvedev, Kirill: Reakcija voobšče [Eine Antwort auf alles und überhaupt]. Moskva 2007, 5–6.

[Medvedev 2007gg]: Medvedev, Kirill: Sumbur vmesto nekrologa [Ein Wirrwarr anstelle eines Nekrologs]. In: Zoltan_partosh, Livejournal von Kirill Medvedev (16.07.2007). http://zoltan-partosh.livejournal.com/?skip=170, letzter Zugriff: 12.11.2013.

[Medvedev 2007h]: Medvedev, Kirill: 3%. In: Medvedev: 3%. Moskva 2007, 7–25.

[Medvedev 2007i]: Medvedev, Kirill: 9 maja. Katanie gruši po Moskve [9. Mai. Wie ich eine Birne durch Moskau spazieren führte]. In: Medvedev 2007g, 45–50.

Medvedev, Kirill: Da socializmu, net okkupacii: zapadnye levye o „pražskoj vesne“ [Ja zum Sozialismus, nein zur Besetzung: westliche Linke über den „Prager Frühling“]. Moskva 2008.

Medvedev, Kirill: Kontrataka. Vosstanie v Varšavskom getto [Gegenangriff. Der Aufstand im Warschauer Ghetto]. In: Olejnikov 2010, 38–40.

Medvedev, Kirill: Alles ist schlecht: Gedicht. In: Schreibheft 76 (02/2011), 159–175.

[Medvedev 2011a]: Medvedev, Kirill: „… die Literatur wird durchforscht werden“: Individuelles Projekt und „neue Emotionalität“. In: Schreibheft 76 (02/2011), 146–158.

[Medvedev 20011b]: Medvedev, Kirill: Nenavist' – prekrasnoe, podlinno čelovečeskoe čuvstvo, pravda? [Der Hass ist ein wunderbares, echt menschliches Gefühl, oder etwa nicht?“ (07.12.2011). In: Kirill Medvedev. Facebook. www.facebook.com/kirill.medvedev.7/, letzter Zugriff: 19.11.2013.

[Medvedev 2011c]: Medvedev, Kirill: Pochod na mėriju' i drugie stichotvorenija [Der Marsch zum Rathaus und andere Gedichte]. In: Novoe literaturnoe obozrenie 111, 5 (2011), 7–10.

[Medvedev 2011d]: Medvedev, Kirill: Pochod na mėriju [Der Marsch zum Rathaus]. In: Medvedev 2011c, 7–9.

[Medvedev 2011e]: Medvedev, Kirill: Po doroge na zaščitu lesa ja dumal o bessilii [Auf dem Weg zur Verteidigung des Walds dachte ich über die Ohnmacht nach].. In: Medvedev 2011c, 9.

[Medvedev 2011f]: Medvedev, Kirill: Žit' dolgo umeret' molodym [Lebe lange, stirb jung]. Moskva 2011.

[Medvedev 2011g]: Medvedev, Kirill: 3%: Gedicht. In: Schreibheft 76 (02/2011), 139–145.

Medvedev, Kirill: Den' Pobedy [Tag des Sieges]. In: Kirill Medvedev. Facebook. 2012. www.facebook.com/kirill.medvedev.7/, letzter Zugriff: 19.11.2013.

[Medvedev 2012a]: Medvedev, Kirill: It's No Good: poems/essays/action. New York 2012.

[Medvedev 2012b]: Medvedev, Kirill: Žena aktivista, pogibšego pri nevyjasnennych obstojatel'stvach [Die Frau des Aktivisten, der unter ungeklärten Umständen zu Tode kam]. In: SVOBMARKSIZD v Jaroslavle (2012). http://vk.com/topic-821061_25921892, letzter Zugriff: 10.01.2014.

Medvedev, Kirill: Pochod na mėriju [Der Marsch zum Rathaus]. Moskva 2014.

Meindl, Matthias: Geschmack und Urteilskraft bei Pierre Bourdieu und Hannah Arendt. Berlin 2009.

[Meindl 2010a]: Meindl, Matthias: „Samoe interesnoe pole dlja ėksperimenta": Beseda o literature i politike s Kirillom Medvedevym [„Das interessanteste Feld für Experimente": Ein Gespräch über Literatur und Politik mit Kiill Medvedev].. [2010, unveröffentlichtes Typoskript].

[Meindl 2010b]: Meindl, Matthias: Von einem Kunst-Event nahe Moskau. In: Novinki-Blog (28.07.2010). http://novinkiblog.wordpress.com/author/hiasm/, letzter Zugriff: 11.12.2013.

[Meindl 2010c]: Meindl, Matthias: „Wir arbeiten ja mit Menschen. Das sind nicht Leinwände und Farben. Das ist unglaublich schwer": Interview mit Natal'ja Peršina-Jakimanskaja (Gljuklja) aus der Gruppe Factory of Found Clothes und der Gruppe Chto delat. In: Novinki (2010). http://www.novinki.de/meindl-matthias-wir-arbeiten-ja-mit-menschen/, letzter Zugriff: 23.11.2017.

[Meindl 2010d]: Meindl, Matthias: „Wir sind in einer anderen Epoche angekommen …". Ein Interview mit dem Künstler Anatolij Osmolovskij. In: Novinki (2010). http://www.novinki.de/meindl-matthias-wir-sind-in-einer-anderen-epoche-angekommen/, letzter Zugriff: 23.11.2017.

Meindl, Matthias: Habitus. In: Miziano 2011, 11–12.

[Meindl 2011a]: Meindl, Matthias: Maschinengewehre und ein Wettbewerb der Revolutionsprojekte: Der Prozess gegen Ėduard Limonov. In: Slavica Tergestina 13: Law & Literature (2011), 42–81.

[Meindl 2011b]: Meindl, Matthias: Politisierung und apokalyptischer Diskurs bei Kirill Medvedev. In: Wiener Slawistischer Almanach 68 (2011), 275–319.

[Meindl 2012a]: Meindl, Matthias: Drei philosophische Nüsse für Aschenbrödel. In: Novinki (2012). http://www.novinki.de/meindl-matthias-drei-philosophische-nuesse-fuer-aschenbroedel-rezension/, letzter Zugriff: 11.12.2012.

[Meindl 2012b]: Meindl, Matthias: Wieviel Punk steckt in Pussy Riot? In: taz.de (17.08.2012). http://www.taz.de/!99780/, letzter Zugriff: 11.12.2013.

Meindl, Matthias: Schooling at Home and Abroad: Chto Delat's School of Engaged Art or Winter Notes on Summer Impressions. In: Art Margins Online Blog (12.01.2016). http://blog.artmargins.com/index.php/72-winter-notes-on-summer-impressions.html, letzter Zugriff: 20.09.2016.

Meindl, Matthias/Witte, Georg: Die neue Aufrichtigkeit: Kirill Medvedevs politische Sprache. In: Schreibheft 76 (02/2011), 176–179.

Memo.ru: Osipova, Taisija Vital'evna. In: Memorial. Pravozaščita (2011). http://www.memo.ru/d/2719.html, letzter Zugriff: 16.09.2013.

Minsker, Evan: Pussy Riot's „Don't Cry Genocide" Featuring Le Tigre Members Appears on „House of Cards'". In: Pitchfork News (28.02.2015.) http://www.artinamericamagazine.com/news-features/magazine/pussy-riot-realness/, letzter Zugriff 17.12.2015.

Mitenko, Pavel: Kak dejstvovat' na vidu u vsech? [Wie verhält man sich vor den Augen aller anderen]. In: Novoe Literaturnoe Obozrenie 124 (2013). http://magazines.russ.ru/nlo/2013/124/20m.html, letzter Zugriff: 27.09.2016.

Mitenko, Pavel u.a. (Hg): MediaUdar. Aktivistskoe iskusstvo segodnja [MediaUdar. Aktivistische Kunst heute]. Moskva 2016.

Miziano, Viktor: Zaključenie ėksperta g. Moskvy 16.04.1999. In: Sovremennoe iskusstvo v seti (1999). http://www.guelman.ru/avdei/sud/miziano.htm, letzter Zugriff: 10.12.2013.

[Miziano 2000a]: Miziano [Misiano], Viktor: Myth of the Interpol. In: Čufer/Misiano (Hg.) 2000, 16–19.

[Miziano 2000b]: Miziano [Misiano], Viktor: Viktor Misiano's Response to the Letter to the Art World. In: Čufer/Misiano (Hg.) 2000, 25–27.

Miziano, Viktor (Hg.): Nevozmožnoe soobščestvo (Glossarij) [Die unmögliche Gemeinschaft (Glossar)]. Moskva 2011.

Miziano, Viktor/Vilenskij, Dmitrij [Vilensky, Dmitry]: Singulär Gemeinsam! Dialog. In: Holten/Chto Delat 2011, 32–43.

Moenninger, Michael: Ritualmord an Sartre. In: Zeit Online (2005). http://www.zeit.de/2005/15/Ritualmord_an_Sartre, letzter Zugriff: 20.01.2014.

[Mogilevskaja 2012a]: Mogilevskaja, Anna: Vtoroj den' slušanij po delu Pussy Riot [Der zweite Tag der Anhörungen im Fall Pussy Riot]. In: RAPSI (31.07.2012). http://rapsinews.ru/moscourts_publication/20120731/264009641.html, letzter Zugriff: 11.12.2013.

Mogilevskaja, Anna/Šubina, Anna: Slušanija po delu Pussy Riot. Den' pjatyj. Onlajn [Die Anhörungen im Fall Pussy Riot. Der fünfte Tag. Online]. In: RAPSI (03.08.2012.). http://rapsinews.ru/moscourts_publication/20120803/264082837.html, letzter Zugriff: 11.12.2013.

Monastyrskij, Andrej: Ėstetičeskie issledovanija: teksty, akcionnye ob'ekty, installjacii [Ästhetische Forschungen: Texte, Aktionsobjekte, Installationen]. Moskva 2009.

Morris, Paul D: Gor'kii's mother and the paradigm of the Socialist Realist novel. In: Morris (Hg.): A World in Slavic Literature: Essays in Comparative Slavic Studies. Bloomington 2002, 13–28.

Mstislavskaja, Marija: Rossijskuju demokratiju ukrepili mifom. Rossijanam razrešeno agitirovat' za Ivana Ivanoviča Protivvsech [Die russische Demokratie wurde mit einem Mythos gestärkt: Den russischen Bürgern wird gewährt, für Ivan Ivanovič Gegenalle zu stimmen]. In: Lenta.ru (14.11.2005). http://lenta.ru/articles/2005/11/14/ks/, letzter Zugriff: 09.12.2013.

Nacbol-Čuvaš [Pseud.]: Počemu naš Losung „Stalin! Berija! Gulag!" [Warum unsere Parole „Stalin! Berija" Gulag!" lautet] In: Limonka 192 (2002), 2. http://limonka.nbp-info.ru/192/192_12.htm, letzter Zugriff: 21.12.2013.

NBP-Info: 3. Zakrytyj Bjulleten (1999).

[1999a NBP-Info]: NBP-Info: Razdel I: Nacional-bol'ševistskaja teorija [Abteilung I: Die nationalbolschewistische Theorie]. In: NBP-Info (1999). http://nbp-info.ru/new/lib/nbpinfo3/02.html, letzter Zugriff: 27.11.2011. [Privatarchiv Matthias Meindl].

[1999b NBP-Info]: NBP-Info: Razdel III: Vtoraja Rossija [Abteilung III: Das Zweite Russland]. In: NBP-Info (1999). http://nbp-info.ru/new/lib/nbpinfo3/04.html, letzter Zugriff: 27.11.2011. [Privatarchiv Matthias Meindl]

Nechorošev, Grigorij: Gel'man iz Galerei: na podstupach k pereustrojstvu Rossii [Der Guelman aus der Galerie: Auf dem Anfahrtswege zum Umbau Russlands]. In: Nezavisimaja gazeta

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

(26.04.2001.). In: Kompromat.ru. http://www.compromat.ru/page_25321.htm, letzter Zugriff: 16.10.2015.

Nekrasov, Vsevolod: Dojče Buch: Der Eifer der Kunst des Nichtseins oder Chronik mein-deutscher Beziehungen der Reihe nach. / Dojče buch: Azart nichtzajn-arta ili chronika nemecko-moich otnošenij po porjadku. Bochum 2002.

NEWSru.com: Vsevolod Čaplin o dele Pussy Riot: neraskajavšichsja Gospod' „karaet boleznjami" i „lišaet razuma" [Vsevolod Čaplin über den Fall Pussy Riot: Die Reulosen werden vom Herren „mit Krankheiten gestraft" und „des Verstandes beraubt"]. In: NEWSru.com. (30.03.2012.). http://www.newsru.com/religy/30mar2012/chapussy.html, letzter Zugriff: 11.09.2013.

Niethammer, Lutz: Posthistoire: Ist die Geschichte zu Ende? Reinbek bei Hamburg 1997.

Nikitsch, Georgij/Winzen, Matthias: NA KURORT!: russische Kunst heute. Katalog zur Ausstellung „NA KURORT!: russische Kunst heute" in der staatlichen Kunsthalle Baden-Baden und im Internationalen Zentrum der Künstlerinitiativen „Neue Manegen", Moskau. Köln 2004.

Nikolaev, Evgenij: Slomannyj ključ [Der abgebrochene Schlüssel]. In: Prilepin (red.) 2012, 50–80.

Nolte, Ernst: Faschismus – eine palingenetische Form von populistischem Ultra-Nationalismus? In: Erwägen Wissen Ethik 15, 3 (2004), 332–334.

Nugatov, Valerij: Mejnstrim [Mainstream]. Moskva/Sankt-Peterburg 2011.

Obuchova, Aleksandra: Avdej Ter-Ogan'jan: „Pussy Riot – ėto kačestvenno sdelannaja popsa" [Avdej Ter-Ogan'jan: „Pussy Riot – das ist qualitativ hochwertiger Schlager]. In: Colta.ru (13.09.2012). http://www.colta.ru/docs/5567, letzter Zugriff: 12.12.2013.

Očirov, Anton: Palestina (Poėma) [Palästina (Poem)]. Moskva 2010.

Ogonek: Svjato mesto [Ein heiliger Ort]. In: Ogonek (Mai 1991). In: Kovalev 2007, 53.

Okorok: Gefsimanskij sad (Egorkina bylina) [Der Garten Gethsemane (Die Egorsage)]. In: Okorok 10 (1994), 84–101. Reproduktion auf Gr.Ob.Chroniki. http://grob-hroniki.org/article/1994/art_1994-06-xxb.html, letzter Zugriff: 12.09.2013.

Olejnikov, Nikolaj: Ostraja neobchodimost' bor'by [Die akute Notwendigkeit zu kämpfen]. Moskva 2010.

Orenburžec [Pseud.]: Zachar Prilepin. Ja prišel iz Rossii. In: Limonka 332 (12/2008). http://limonka.nbp-info.com/332_article_1226840811.html, letzter Zugriff: 08.10.2013.

Orlich, Max Jakob: Situationistische Internationale: Eintritt, Austritt, Ausschluss: zur Dialektik interpersoneller Beziehungen und Theorieproduktion einer ästhetisch-politischen Avantgarde (1957–1972). Bielefeld 2011.

Orlova, Anžela: Prosa i publicistika Ėduarda Limonova [Prosa und Publizistik Ėduard Limonovs]. (Diss.); Sankt-Peterburg 2001.

Oroschakoff, Haralampi G. (Hg.): Kräftemessen: Eine Ausstellung ost-östlicher Positionen innerhalb der westlichen Welt – mit den Kuratoren Margarita Tupitsyn, Boris Groys und Viktor Misiano. Ostfildern 1995.

Oroschakoff, Haralampi G.: Moskau Boogie Woogie. In: Oroschakoff 1995, 9–31.

Os'minkin, Roman: Tovarišč-vešč'. Moskva 2010.

[Os'minkin 2010a]: Os'minkin, Roman: Čto značit ėta kniga, sdelannaja kak „vešč'-tovarišč"? [Was bedeutet, dass dieses Buch, als „Waren-Genosse" gemacht ist?] In: Os'minkin 2010, 2–4.

Os'minkin, Roman: Tovarišč-Slovo [Kamerad-Wort]. Moskva/Sankt-Peterburg 2012.

[Os'minkin 2013d]: Os'minkin, Roman: Proekt Techno-Poėzija: Teksty pesen [Das Projekt Techno-Lyrik: Die Liedtexte]. (VKontakte-Account von Techno-Poėzija). http://vk.com/topic-22878393_27883415, letzter Zugriff: 11.11.2013.

Osmolovskij, Anatolij: Neceziudik [Nezesüdik]. In: RADEK N1. (1993), 3–11.

[Osmolovskij 1993a]: Osmolovskij, Anatolij: Pokolenie ubivaet pokolenie [Eine Generation tötet die andere]. In: Chudožestvennyj žurnal 3 (1993), 3.

Osmolovskij, Anatolij: Antifašizm & Anti-antifašizm [Antifaschismus & Antiantifaschismus]. In: Chudožestvennyj žurnal 11: Les enfants trinquent (1996), 40–42.

[Osmolovskij 1996a]: Osmolovskij, Anatolij: Tvoj vybor uže sdelan [Du hast Deine Wahl bereits getroffen]. In: Limonka 44 (1996), 3.

Osmolovskij, Anatolij: 10 let dejatel'nosti [10 Jahre des Wirkens]. Moskva 1999.

[Osmolovskij 1999a]: Osmolovskij, Anatolij: Delo Olega [Der Fall Olegs]. In: RADEK № 2 [Nr. 3]: Trash Katalog. Moskva 1999.

Osmolovskij, Anatolij: Kak bylo i kak budet [Wie es war und wie es sein wird]. In: Chudožestvennyj žurnal 34/35: dajdžest/digest 1993–2000 (1999), 108–112.

[Osmolovskij 2000a]: Osmolovskij, Anatolij: Oficial'noe zajavlenie dlja berlinskoj konferencii „Tysjača poverchnostej". In: RADEK № 2 [Nr. 3] (1999), 210–211.

Osmolovskij, Anatolij: Neskol'ko tezisov nonspektakuljarnogo iskusstva [Einige Thesen zur nichtspektakulären Kunst]. In: Chudožestvennyj Žurnal 43/44 (2002). http://xz.gif.ru/numbers/43-44/nonspec-art/, letzter Zugriff: 30.06.2013.

Osmolovskij, Anatolij: Ne s kem? Ni s kem! Protiv vsech <partij>!!! In: No 1 (2003), 166–170.

Osmolovskij, Anatolij: Die radikale Kunst der neunziger Jahre in Russland. In: Groys u.a. 2005, 675–708.

Osmolovskij, Anatolij: O gruppe „Vojna" i ne tol'ko o nej. In: Masterskaja Anatolija Osmolovskogo (10.12.2010.). http://osmopolis.ru/notice/pages/id_270, letzter Zugriff: 11.12.2013.

[Osmolovskij 2010ff]: Osmolovskij, Anatolij: Masterskaja Anatolija Osmolovskogo: teorija, iskusstvo, politika (2010). www.osmopolis.ru, letzter Zugriff: 11.01.2014.

[Osmolovskij 2010ff.a]: Osmolovskij, Anatolij: Akcija „Pozor 7 oktjabrja" [Die Aktion „Die Schande des 7. Oktobers"]. In: Masterskaja Anatolija Osmolovskogo (2010). http://osmopolis.ru/pozor_7_oktyabrya/gallery/a_70, letzter Zugriff: 14.02.2013.

[Osmolovskij 2010ff.b]: Osmolovskij, Anatolij: Akcija „Cena 2.20" [„Preis 2.20"]. In: Masterskaja Anatolija Osmolovskogo (2010). http://osmopolis.ru/akciya_cena_2_20, letzter Zugriff: 04.12.2013.

[Osmolovskij 2010ff.c]: Osmolovskij, Anatolij: Antifašisty ob antifašizme (Antifašizm) („Latinskij kvartal") [Antifaschisten über den Antifaschismus (Antifaschismus) (Quartier Latin)]. [1996]. In: Masterskaja Anatolija Osmolovskogo (2010). http://osmopolis.ru/antifashizm_i_antiantifashizm/pages/id_54, letzter Zugriff: 19.07.2013.

[Osmolovskij 2010ff.d]: Osmolovskij, Anatolij: Periody tvorčevstva: 2007–2009 gg. – „chleba“ [Die Schaffensperioden: 3007-2009 – „Brote“]. (2010). http://osmopolis.ru/hleba/pages/id_236, letzter Zugriff: 11.12.2012.

[Osmolovskij 2010ff.e]: Osmolovskij, Anatolij: Ė.T.I. – TEKST’ (v narode – „CHUJ“) [Ė.T.I. – TEXT (im Volksmund „Schwanz“). In: Masterskaja Anatolija Osmolovskogo (2010). http://osmopolis.com/eti_text_hui, letzter Zugriff: 04.12.2013.

[Osmolovskij 2010ff.f]: Osmolovskij, Anatolij: 1997g. „Prikaz po armii iskusstv“ [1997. „Ein Befehl ergeht an die Armee der Kunst“]. In: Masterskaja Anatolija Osmolovskogo (2010). http://osmopolis.ru/sidyashiy_prikaz_po_armii_iskusstv, letzter Zugriff: 14.02.2013.

[Osmolovskij 2010ff.g]: Osmolovskij, Anatolij: „Situacija dlja PDS“ (Partija Demokratičeskogo Socializma) [„Eine Situation für die PDS“ (Partei des demokratischen Sozialismus)]. In: Masterskaja Anatolija Osmolovskogo (2010). http://osmopolis.ru/situaciya_dlya_pds, letzter Zugriff: 17.09.2015.

[Osmolovskij 2010ff.h]: Osmolovskij Anatolij: Artist’s Talk: Anatoly Osmolovsky. Institute of Contemporary Arts, London (27.02.2015). In: Masterskaja Anatolija Osmolovskogo (2010). http://osmopolis.ru/teaching/pages/id_416, letzter Zugriff: 14.02.2016.

Osmolovskij, Anatolij [Anatoly Osmolovsky]: We will never be One Nation. In: Cine Fantom (02/2013), 6–7.

Ottovordemgentschenfelde, Natalia: Jurodstvo: eine Studie zur Phänomenologie und Typologie des Narren in Christo. Frankfurt am Main 2004.

[Ozon.ru 2003f]: Ozon.ru: Drugaja Rossija: recenzii i otzyvy. [Ein anderes Russland: Rezensionen und Bewertungen] In: ozon.ru (2003). http://www.ozon.ru/context/detail/id/1417694/#tab_comments, letzter Zugriff: 27.01.2014.

Parščikov, Andrej: Maybe Yes, Maybe No, Maybe Sex, I don’t know. In: OpenSpace.ru (28.02.2011). http://os.colta.ru/art/projects/168/details/20773/, letzter Zugriff: 24.04.2013.

Parthé, Kathleen: Russia’s Dangerous Texts: Politics Between the Lines. New Haven 2004.

Pasolini, Pier Paolo: Das Herz der Vernunft: Gedichte, Geschichten, Polemiken, Bilder. München 1991.

[Pasolini 1991a]: Pasolini, Pier Paolo: Die KPD an die Jugend!! In: Pasolini 1991, 155–160.

[Pasolini 1991b]: Pasolini, Pier Paolo: Apologie. In: Pasolini 1991, 161–165.

Pasolini, Pier Paolo: Kompartija – molodeži. Stichotvorenie 1968 goda i disskussija o nem [Die KPD an die Jugend!! Das Gedicht aus dem Jahr 1968 und die Diskussion über es]. Moskva 2008.

Pasternak, Valerij (Red.): Poslednie slova Egora [Egors letzte Worte]. In: Billboard 129 (04/2008), 76–79. Text und Reproduktion auf Gr.Ob.Chroniki. http://grob-hroniki.org/article/2012/art_2012-04-xxa.html, letzter Zugriff: 19.12.2013.

Pawlenski, Pjotr: Aktionen. Herausgegeben von Ilya Danishevsky und Wladimir Velminski. Berlin 2016.

PEN-Centr: Zajavlenija Russkogo PEN-Centra [Bekanntmachung des russischen PEN-Zentrums. In: Compromat.ru (2001). http://www.compromat.ru/page_11747.htm, letzter Zugriff: 22.12.2013.

Penny, Laurie: Vorwort zur deutschen Ausgabe. In: Pussy Riot: Ein Punk-Gebet für Freiheit. Mit einem Vorwort von Laurie Penny. Hamburg 2012, 5–9.

Penzin, Aleksej: The Soviets of the Multitude: On Collectivity and Collective Work. An Interview with Paolo Virno. In: Chto delat. (2010). http://chtodelat.org/b9-texts-2/penzin/an-interview-with-paolo-virno-by-alexei-penzin-the-soviets-of-the-multitude-on-collectivity-and-collective-work/, letzter Zugriff: 20.11.2013.

Pepperštejn, Pavel: Sociologija moskovskogo konceptualizma [Die Soziologie des Moskauer Konzeptualismus]. In: Chudožestvennyj Žurnal 69 (11/2008). http://xz.gif.ru/numbers/69/soc-conc-msk/, letzter Zugriff. 14.12.2013.

Pesockij, Andrej: Iskusstvo byt' postoronnim [Die Kunst, ein Außenstehender zu sein]. In: Limonka 336 (02/2009), 1. http://limonka.nbp-info.ru/336_article_1226841041.html, letzter Zugriff: 19.12.2013.

Petrenko, Anna: Ėstakada [Die Rampe]. In: Prilepin (red.) 2012, 44–49.

[Pimenov 1997a]: Pimenov, Dmitrij: Proekt konkursov revoljucii. In: Limonka 79 (11/1997), 3.

[Pimenov 1997b]: Pimenov, Dmitrij [Pseud.:Tapočkin, Vitol'd.]: Proekty revoljucij iz kollekcii Dmitrija Pimenova [Revolutionsprojekte aus der Kollektion Dmitrij Pimenovs]. In: Limonka 80 (12/1997).

Pimenov, Dmitrij: Mut' revoljucija [Nebel der Revolution]. Moskva 1999. http://www.guelman.ru/pimenov/myt.htm, letzter Zugriff: 14.12.2013.

Platt, Jonathan Brooks: Alternative Institutions and Intimate Counter-Publics. In: Chtodelat.org (2016). https://chtodelat.org/c_1/alternative-institutions-and-intimate-counter-publics/, letzter Zugriff: 20.09.2016.

Plucer-Sarno, Aleksej: Blog of the Voina Group Ideologist & Artist Alex Plutser-Sarno: Actions, Performances, Installations. 2008–2014. http://plucer.livejournal.com/, letzter Zugriff: 30.12.2013.

Plucer-Sarno, Aleksej: Genocid v Ašane! Kazn' gastarbajterov i pidarasov v supermarkete: Čudoviščnaja akcija art-gruppy „Vojna" [Der Genozid im Auchan! Die Hinrichtung von Gastarbeitern und Schwuchteln in einem Supermarkt: Die monströse Aktion der Künstlergruppe „Vojna"]. (09.11.2008). Blog of the Voina Group Ideologist & Artist Alex Plutser-Sarno. http://plucer.livejournal.com/97416.html, letzter Zugriff: 10.12.2013.

[Plucer-Sarno 2008a]: Plucer-Sarno, Aleksej: „My art-banda! Naš kumir – Andrej Monastyrskij!" Neformal'noe interv'ju s gruppoj „Vojna" [„Wir sind eine Künstlerbande! Unser Idol ist Andrej Monastyrskij!". Ein informelles Interview mit der Gruppe „Vojna"] (25.10.2008). Blog of the Voina Group Ideologist & Artist Alex Plutser-Sarno. http://plucer.livejournal.com/65449.html, letzter Zugriff: 20.01.2014.

[Plucer-Sarno 2008b]: Plucer-Sarno, Aleksej: „Uniženie menta v ego dome": Akcija gruppy „Vojna" v otdelenii milicii v Bolševe [„Die Erniedrigung des Bullen in seinem Haus": eine Aktion der Gruppe „Vojna" in der Polizeiwache in Boševo]. (10.05.2008). Blog of the Voina Group

Ideologist & Artist Alex Plutser-Sarno. http://plucer.livejournal.com/tag/%22Унижение%20 мента, letzter Zugriff: 10.12.2013.

Plucer-Sarno, Aleksej: Aleksandr Volodarskij: Petr Verzilov vsech naebal, a menja predal i ograbil [Petr Verzilov hat alle verarscht, mich aber hat er verraten und ausgeraubt]. (02.01.2010). Blog of the Voina Group Ideologist & Artist Alex Plutser-Sarno. http://plucer.livejournal.com/229596.html, letzter Zugriff: 29.06.2013.

[Plucer-Sarno 2010a]: Plucer-Sarno, Aleksej: Andrej Erofeev. Kak sudit' Vojnu [Wie über Vojna urteilen]. (19.12.2010) [Erofeev 2010]. Blog of the Voina Group Ideologist & Artist Alex Plutser-Sarno. http://plucer.livejournal.com/343311.html?thread=12334351, letzter Zugriff: 11.12.2013.

[Plucer-Sarno 2010b]: Plucer-Sarno, Aleksej: Novaja akcija Vojny „Chuj v PLENu u FSB! " i inauguracija Našego Prezidenta Leni Ebnutogo [Die neue Aktion von „Vojna" „Ein Schwanz in Gefangenschaft vom FSB" und die Amtseinsetzung unseres Präsidenten Lenja Ebnutyj]. Blog of the Voina Group Ideologist & Artist Alex Plutser-Sarno (24.06.2010). http://plucer.livejournal.com/265584.html, letzter Zugriff: 13.12.2013.

Plucer-Sarno, Aleksej: Akcija gruppy „Vojna" „Musor-Obossyš, ili Utoplenie menta v sortire" prošla pod lozungom „Ssy, satana" [Die Aktion der Gruppe „Vojna" „Der Bulle mit den vollen Hosen, oder die Versenkung des Bullen im Scheißhaus" wurde mit der Losung „Piss Dich ein, Satan" durchgeführt]. Blog of the Voina Group Ideologist & Artist Alex Plutser-Sarno (16.05.2011). http://plucer.livejournal.com/440410.html, letzter Zugriff: 17.12.2012.

[Plucer-Sarno 2012a]: Plucer-Sarno, Aleksej: Kulik: Ėto ne chudožniki, ėto čto-to poverchnostnoe. „Vojna" okazalas' pryšč na pope u Pussy Riot [Das sind keine Künstler, das ist etwas Oberflächliches. „Vojna" erwies sich als Pickel auf dem Hintern von Pussy Riot]. Blog of the Voina Group Ideologist & Artist Alex Plutser- Sarno (30.06.2012). http://plucer.livejournal.com/578746.html, letzter Zugriff: 11.12.2012.

[Plucer-Sarno 2012b]: Plucer-Sarno, Aleksej: Novogodnjaja akcija gruppy „Vojna" Mento-Auto-Da-Fė': Sožženie tjuremnogo avtozaka v podarok vsem zėkam [Die Neujahrsaktion der Gruppe „Vojna" „Bullen-Autodafe": Das Anzünden eines Gefangenentransporters als Geschenk an alle Gefängnisinsassen]. Blog of the Voina Group Ideologist & Artist Alex Plutser-Sarno (02.01.2012). http://plucer.livejournal.com/531761.html, letzter Zugriff: 07.01.2013.

Pobokov, Depa: Egor Letov: „Konec nastupaet togda, kogda uničtožaetsja živaja ėnergija tvorčestva". Wiederabdruck aus: Periferijnaja nervnaja sistema 2 (1990, Barnaul); Text und Reproduktion auf Gr.Ob.chroniki (1991). http://grob-hroniki.org/article/1990/art_1990-10-xxb.html, letzter Zugriff: 28.10.2013.

Podoroga, Valerij/Miziano, Viktor: Masterskaja vizual'noj antropologii. 1993–1994: Dokumentacija proekta/Proekt dokumentacii [Studio der visuellen Anthropologie. 1993–1994: Dokumentation eines Projekts/Projekt einer Dokumentation]. Moskva 2000.

Podoroga, Valerij: Apologija političeskogo [Apologie des Politischen]. Moskva 2010.

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

Polat, Natal'ja: Nikasa Safronova uličili v poddelke sobstvennch kartin [Nikas Safronov wurde der Fälschung der eigenen Bilder überführt]. In: Izvestija (17.12.2002). http://izvestia.ru/news/270848, letzter Zugriff: 07.12.2013.

Politkovskaja, Anna: Pokolenie nekstati [Generation ungelegen]. In: Novaja Gazeta 3 (17.01.2005.). http://2005.novayagazeta.ru/nomer/2005/03n/n03n-s17.shtml, letzter Zugriff: 06.09.2013.

[Politkovskaja 2005a]: Politkovskaja, Anna: „Političeskie" i „ugolovnye" [Die „Politischen" und die „Kriminellen". In: Politkovskaja 2005. http://politkovskaya.novayagazeta.ru/pub/2005/2005-062.shtml, letzter Zugriff: 06.09.2013.

Polygaeva, Dar'ja (ved.): Učastnicy Pussy Riot prosili nas o registracii brenda, čtoby operedit' Petra Verzilova [Beteiligte von Pussy Riot baten uns um die Registrierung einer Marke, um Petr Verzilov zuvorzukommen]. Kommersant" In: FM. (02.11.2012.). http://www.kommersant.ru/doc/2058538, letzter Zugriff: 12.12.2012.

Pomerantsev, Peter: Diary. In: London Review of Books 35, 8 (2013), 38–39.

Popov, Roman: „Avrore" nalet ne prisnilsja [Ein Angriff wäre der „Aurora" nicht im Traum eingefallen]. In: Komsomol'skaja pravda (08.05.1997).

Prigov, Dmitrij: Novaja iskrennost' [Die Neue Aufrichtigkeit] [1986, unveröffentlicht. Privatarchiv von Brigitte Obermayr].

Prigov, Dmitrij: Iskrennost' na dogovornych načalach, ili slezy geral'dičeskoj duši [Aufrichtigkeit unter vereinbarten Bedingungen, oder die Tränen einer heraldischen Seele]. In: Sovetskie teksty: 1979–84. Peterburg 1997, 204–215.

Prilepin, Zachar: Otbornyj kozij izjum [Auserwählte Ziegenrosinen]. In: Zavtra (18.04.2003). http://zavtra.ru/denlit/080/62.html, letzter Zugriff: 10.09.2013.

Prilepin, Zachar: San'kja. Roman. Moskva 2007.

Prilepin, Zachar: Ja prišel iz Rossii [Ich bin aus Russland gekommen]. Sankt-Peterburg/Moskva 2008.

[Prilepin 2008a]: Prilepin, Zachar: Avtorskoe predislovie [Vorwort des Autors]. In: Prilepin 2008, 5–7.

[Prilepin 2008b]: Prilepin, Zachar: Černo-belye. In: Prilepin 2008, 108–112.

[Prilepin 2008c]: Prilepin, Zachar: Gospodin prezident, ne vybrasyvajte bloknot! [Herr Präsident, werfen Sie nicht Ihr Notizbuch weg!] In: Prilepin 2008, 117–128.

[Prilepin 2008d]: Prilepin, Zachar: Ideologiju formuliruet marš [Der Marsch formuliert die Ideologie]. In: Prilepin 2008, 135-139.

[Prilepin 2008e]: Prilepin, Zachar: Kto vinovat – kolobok? [Wer ist schuld – der dicke, fette Pfannekuchen?] In: Prilepin 2008, 113–116.

[Prilepin 2008f]: Prilepin, Zachar: Počemu ja ne ubil El'cina? [Warum habe ich Jelzin nicht getötet?] In: Prilepin 2008, 147–151.

[Prilepin 2008g]: Prilepin, Zachar: Poedem na avto, nesoglasnyj? [Fahren wir ein Stückchen, Nicht-Einverstandener?] In: Prilepin 2008, 129–134.

[Prilepin 2008h]: Prilepin, Zachar: Russkie ljudi za dlinnym stolom [Russische Menschen an einem langen Tisch]. In: Prilepin 2008, 23–33.

Prilepin, Zachar: Novaja aristokratija uže zdes' [Die neue Aristokratie ist schon hier]. In: Limonka 345 (2010), 1. http://limonka.nbp-info.ru/345_article_1226841295.html, letzter Zugriff: 21.08.2013.

Prilepin, Zachar (Red.): Limonka v tjur'mu [Limonka ins Gefängnis]. Moskva 2011.

Prilepin, Zachar: Patologii [Pathologien]. Moskva 2012.

[Prilepin 2012a]: Prilepin, Zachar: Pis'mo tovarišču Stalinu [Brief an den Genossen Stalin]. In: Svobodnaja pressa (30.07.2012). http://svpressa.ru/society/article/57411/, letzter Zugriff: 27.02.2017.

[Prilepin 2012b]: Prilepin, Zachar: Poznavšie cenu svobody [Die den Preis der Freiheit erkannt haben]. In: Prilepin (red.) 2012, 397–399.

[Prilepin 2012c]: Prilepin, Zachar: Sankya. Berlin 2012.

Prilepin, Zachar: Brief an den Genossen Stalin. In: Osteuropa 5–6 (2013), 297–300.

Prochanov, Aleksandr: V nastupajuščich zamorozkach pogibnut celye plasty [In den bevorstehenden Irrungen werden ganze Schichten sterben]. In: Polit-NN.ru (26.05.2012). http://www.polit-nn.ru/?pt=comments&view=single&id=262, letzter Zugriff: 06.10.2013.

Puškin, Aleksandr [Puschkin, Alexander]: Ausgewählte Werke. Band 1. Berlin 1949.

Puškin, Aleksandr: Polnoe sobranie sočinenij [Sämtliche Werke]. Tom 1. Moskva 1954.

Radetzkaja, Olga: Supernacbol: Die Politischen Facetten des Schriftstellers Zachar Prilepin. In: Osteuropa, 5–6 (2013), 301–314.

Ramet, Pedro: Yugoslavia 1987: Stirrings from Below. In: The South Slav Journal Vol. 10, 3 (Herbst 1987), 21–35.

Ramires [Pseud.]: Laibach. Volk. 2006. In: Limonka 323 (09/2007), 4. http://limonka.nbp-info.ru/323_article_1188465246.html, letzter Zugriff: 17.12.2013.

Ramires [Pseud.]: Laibach „WAT". In: Limonka 322 (08/2007), 4. http://limonka.nbp-info.ru/322_article_1187293180.html, letzter Zugriff: 17.12.2013.

Ramizova, Maria: Gospodi, pomogi strane, č'i deti ne chotjat žit' [Herrgott, hilf dem Land, dessen Kinder nicht leben wollen]. In: Radio Svoboda (20.11.2006). http://www.svoboda.org/content/article/271779.html, letzter Zugriff: 17.12.2013.

Rancière, Jacques: Die Aufteilung der sinnlichen Welt. In: Kulturrevolution 41/42 (2001), 122–135.

Rancière, Jacques: The Aesthetic Revolution and Its Outcomes: Emplotments of Autonomy and Heteronomy. In: New Left Review (03–04/2002), 133–151.

Rancière, Jacques: Ist Kunst widerständig? Berlin 2008.

Rančenkov, Artem: Postanovlenie o privlečenii v kačestve obvinjaemogo [Anklageerhebung] (21.05.2012). Moskva: 2-j otdel SČ SU UVD po CAO GU MVD [Archiv SNF-Projekt „Literatur und Kunst vor Gericht" am Slavischen Seminar der Universität Zürich].

Raunig, Gerald: Instituierende Praxen: Fliehen, Instituieren, Transformieren. In: EIPCP: European Institute for Progressive Cultural Policies (2006). http://eipcp.net/transversal/0106/raunig/de, letzter Zugriff: 24.11.2013.

Raunig, Gerald: Instituent Practices. In: Roland. The ICA's Magazine 7 (09–11/2010), 13–14.

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

Raunig, Gerald/Vilenskij, Dmitrij: A Question of Organization: Chto Delat In: Roland. The ICA's Magazine 7 (09–11/2010), 6–7.

Rebunov, Fedor. Proekt No. 2. In: Pimenov 1997, 3.

Reznik, Genri: „Damit jeder weiß, was verboten ist." Eine Einlassung zum Urteil gegen Pussy Riot. In: Osteuropa, 6–8, (2012), 225–228.

Ria novosti: Prenija storon po delu Pussy Riot [Die Schlussplädoyers im Fall Pussy Riot]. In: RAPSI: Rossijskoe agentstvo pravovoj i sudebnoj informacii (2012). http://rapsinews.ru/moscourts_mm/20120807/264148528.html, letzter Zugriff: 15.01.2013.

Riff, David: An Apology of the Obvious. In: Chto Delat 11: Why Brecht? (2006), 15.

Riff, David: Radek Retrospective (Part II). In: Moscow Diary (24.01.2008). http://driff.wordpress.com/2008/01/24/radek-retrospective-part-ii-where-the-community-got-its-name/, letzter Zugriff: 10.12.2013.

Riff, David: [Questions on the subject of the sublime]. In: Chto Delat 12–36: The Sublime is Now? (2013), 8. http://chtodelat.org/b8-newspapers/the-sublime-is-now/, letzter Zugriff: 14.01.2014.

Riff, David/Vilenskij: The Story of Angry Sandwich People, or, In Praise of Dialectics. In: Rethinking Marxism 20:3 (2008), 427–429.

Roberts, John: Revolutionary Time and the Avant-Garde. London 2015.

Roberts, Kenneth: Youth in Transition: Eastern Europe and the West. Basingstoke/Hampshire 2009.

Rockvit (red.): Graždanskaja oborona – 1995-05-27 – Moskva, DK Krylja sovetov. Russkij proryv v Moskve. In: Egor Letov i Graždanskaja oborona: video i butlegi. (2013). http://www.gr-oborona.info/video/1994-05-27/index.html, letzter Zugriff: 12.09.2013.

Rogachevskii, Andrei: A Biographical and Critical Study of Russian Writer Eduard Limonov. Lewiston, New York 2003.

Rohloff, Joachim: Erhobene Häupter. In: Konkret 10 (2000), 20.

Romer, Fedor: Barrikada na Bol'šoj Nikitskoj („itogi") [Die Barrikade auf der Großen-Nikitskaja-Straße („Ergebnisse")]. In: Masterskaja Anatolija Osmolovskogo. (1998). http://osmopolis.ru/page128/pages/id_30, letzter Zugriff: 08.12.2013.

Roth, Roland/Rucht, Dieter (Hg.): Jugendkulturen und Protest: Vom Widerstand zum Kommerz? Opladen 2000.

Rotkirch, Anna u.a.: Who Helps the Degraded Housewife? Comments On Vladimir Putin's Demographic Speech. In: Becoming A Mother. Special Edition of Chto Delat (11/2007).

Rutten, Ellen: Pleas for a New Sincerity in Post-Soviet Literature. In: Brouwer 2008, 201–216.

Ryklin, Michail: Mit dem Recht des Stärkeren: Russische Kultur in Zeiten der „gelenkten Demokratie". Frankfurt/Main 2006.

Safonov, Nikita: Uzly [Knoten]. Moskva/Sankt-Peterburg 2011.

Saratovskij oblastnoj sud: Častnoe opredelenie saratovskogo oblastnogo suda [Gerichtskritik des Saratover Gebietsgericht]. In: NBP-Info: delo Limonova (2003). Zip-Datei-Download.

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

http://www.nbp-info.ru/new/partia/delo/chopr.html, letzter Zugriff: 27.11.2011. [Privatarchiv Matthias Meindl].

[Saratovskij oblastnoj sud 2003a]: Saratovskij oblastnoj sud: Prigovor. In: NBP-Info: delo Limonova (15.04.2003). Zip-Datei-Download. http://www.nbp-info.ru/new/partia/delo/index.html, letzter Zugriff: 27.11.2011. [Privatarchiv Matthias Meindl].

Sasse, Sylvia: Der direkte Weg der Gedanken auf den Roten Platz: Die Moskauer Radikalen und ihre Aktionen auf dem Roten Platz. [1999, 20-seitiges Typoskript, Privatarchiv Matthias Meindl].

Sasse, Sylvia: Gerichtsspiele. Fiktive Schuld und reale Strafe im Theater und vor Gericht. In: Koch 2002, 123-147.

[Sasse 2003a]: Sasse, Sylvia: Politik mit Mitteln der Kunst. In: Choroschilow 2003, 123–124.

[Sasse 2003b]: Sasse, Sylvia: Texte in Aktion: Sprech- und Sprachakte im Moskauer Konzeptualismus. München 2003.

Savage, Jon: England's Dreaming: The Sex Pistols and Punk Rock – Reissued and Updated. London 2001.

Schahadat, Schamma: Ohrfeigen und andere Normverletzungen: Über den Skandal in Lebens- und Kunsttexten von Dostoevskij und Belyj. In: Frank 2001, 48–63.

Scheit, Gerhard: Buch des Monats. (Rezension zu: Micha Brumlik. Deutscher Geist und Judenhass. Das Verhältnis des philosophischen Idealismus zum Judentum. München 2000). In: Konkret 3 (2001), 59.

Schillinger, Jakob: Ghost Train of Marx. Chto Delat and the Theme Park of Communism. In: Mousse 26 (12/2010–01/2011), 76–85.

Schmid, Ulrich: Zakhar Prilepin: Ein faszinierendes Ärgernis. In: NZZ (09.10.2012). http://www.nzz.ch/aktuell/startseite/ein-faszinierendes-aergernis-1.17666881, letzter Zugriff: 10.10.2013.

Schmid, Ulrich: Die Dichtung ist eine ernste Sache! In: NZZ (16.12.2015). http://www.nzz.ch/feuilleton/die-dichtung-ist-eine-ernste-sache-1.18663652, letzter Zugriff: 29.07.2016.

[Schmid, 2015a]: Schmid, Ulrich: Technologien der Seele. Vom Verfertigen der Wahrheit in der russischen Gegenwartskultur. Frankfurt/Main 2015.

Schmollack, Simone: „Chaotische vermummte Weiber". In: taz.de (11.10.2012). http://www.taz.de/!103352/, letzter Zugriff: 23.11.2017.

Schneider, Ruth: Berlinale interview: „War" hits the Berlinale. In: Exberliner (2012). http://www.exberliner.com/culture/film/berlinale-interview-war-hits-the-berlinale, letzter Zugriff: 21.02.2017.

Schwartz, Matthias/Weller, Nina: Putins Matrix: Zur Mystifizierung, Banalisierung und Subversion des Politischen in aktueller russischer Fantastik. In: Wiener Slawistischer Almanach 68 (2011), 225–273.

Sesterhenn, Raimund: Das Bogostroitel'stvo bei Gor'ki und Lunačarskij bis 1909. München 1982.

Sheik, Simon: Was bleibt? – Chto Delat Postkommunismus und Kunst/ What remains? – Chto Delat Post-Communism and Art. In: Holten/Chto Delat 2011, 56–65.

S.I.: Der Beginn einer Epoche: Texte der Situationisten. Hamburg 2008 [1995].

[S.I. 2008a]: S.I.: Der Sinn im Absterben der Kunst. In: [S.I.] 2008, 68–72.

[S.I. 2008b]: S.I.: Die Zweckentfremdung als Negation und als Vorspiel. In: [S.I.] 2008, 73–74.

[S.I. 1959a]: S.I.: Le sens du dépérissement de l'art. In: Internationale Situationniste – numéro 3 (12/1959). http://i-situationniste.blogspot.com, letzter Zugriff: 10.08.2013.

[S.I. 1959b]. S.I.: Le détournement comme négation et comme prélude. In: Internationale Situationniste – numéro 3 (12/1959). http://i-situationniste.blogspot.com/2007/04/le-detournement-comme-negation-et-comme.html, letzter Zugriff: 10.08.2013.

Sigida, Adelaida: Ėduard Limonov napišet „Mein Kampf". In: Kommersant" 75 (26.04.2001). http://www.kommersant.ru/doc/255936, letzter Zugriff: 14.12.2013.

Sinjavskij, Andrej: Roman M. Gorkogo „Mat'" – kak rannij obrazec socialističeskogo realizma [Maksim Gor'kijs Roman „Die Mutter" als frühes Muster des Sozialistischen Realismus]. In: Cahiers du monde russe et sovietiéque 24, 1 (01–03/1988), 33–40.

Skarda, Erin: When News Goes Viral: The Biggest Headlines of 2012 (According to Google). In: Time Ideas (2012). http://ideas.time.com/2012/12/12/when-news-goes-viral-the-biggest-headlines-of-2012-according-to-google/, letzter Zugriff: 12.12.2013.

Skidan, Aleksandr: Poėsija v ėpochu total'noi kommunikazii [Die Lyrik in der Epoche totaler Kommunikation]. In: Translit 4 (2008), 4–11.

Skidan, Aleksandr: String Quartet of Impotence. In: Čto delat' 29: Čej ėto gorod? (08/2010), 15.

[Skidan 2010a]: Skidan, Aleksandr: Strunnyj kvartet bessilija |Streichquartett der Ohnmacht]. In: Čto delat? 29: Čej ėto gorod? (08/2010), 14.

Skowronek, Thomas: Marktgestalten in Sorge. Zur Poetologie ökonomischer Dinge am Beispiel von Galerien für zeitgenössische Kunst in Russland und Polen (1980/2000). (Diss. Berlin 2013); erscheint vorauss. Köln 2018.

Slezhkine, Yu: The Jewish Century. Princeton 2004.

Smirnov, Igor': Psichodiachronologika: Psichoistorija russkoj literatury ot romantizma do našich dnej [Psychodiachronologie: Die Psychohistorie der russischen Literatur vom Romantismus bis in unsere Tage]. Moskva 1994.

Smirnova, Ėngelina: Zaključenie ėksperta Ėngeliny Smirnovoj. Materialy dela Avdeja Ter-Ogan'jana [Gutachten der Expertin Ėngelina Smirnova. Materialien im Fall Avdej Ter-Ogan'jan]. In: Zapreščennoe iskusstvo (1999). http://artprotest.org/index.php?option=com_content&view=article&id=2207&2011-08-29-20-10-26&catid=6&2011-03-04-17-22-59&Itemid=4&ordering2=5, letzter Zugriff: 10.12.2013.

Smolenskij feniks: Nakazanie gubernatora Maslova [Die Bestrafung des Gouverneurs Maslov]. In: Limonka 220 (04–05/2003), 2. http://limonka.nbp-info.ru/220_article_1226839091.html, letzter Zugriff: 06.09.2013.

Sokolov, Michail: Die Neue Rechte: Der Fall Russland. In: Greven/Grumke 2006, 112–129.

[Sokolov 2006a]: Sokolov, Michail: Nacional-bolševistskaja partija: ideologičeskaja ėvoljucija i političeskij stil' [Die Nationalbolschewistische Partei: ideologische Evolution und politischer Stil]. In: Verchovskij, Aleksandr (sost.): Russkij nacionalizm: ideologija i nastroenie: (cb. statej). Moskva 2006, 139–164.

Sokolov, Michail: Konec russkogo radikal'nogo nacionalizma? [Das Ende des russischen radikalen Nationalismus?] In: Antropologičeskij forum 8: Pozicija antropologa pri issledovanii problem ksenofobii (2008), 183–197.

Solomon, Andrew: The Irony Tower: Soviet Artists in a Time of Glasnost. New York 1991.

Solovej, Sergej: Den' pervyj [Der erste Tag]. In: Prilepin (red.) 2012, 24–28.

[Solovej 2012a] Solovej, Sergej: Iz „Dnevnika Mertveca“ [Aus dem „Tagebuch eines Toten“] .In: Prilepin (red.) 2012, 347–383.

Solov'ev, Sergej: Gruppa „Vojna“ kak simptom [Die Gruppe „Vojna“ als Symptom]. In: Vzgljad (13.04.2011). http://www.vz.ru/opinions/2011/4/13/483507.html, letzter Zugriff: 11.12.2013.

Solov'ev, Evgeni/Volkov, Fedor: Egor Letov: „Pank – ėto slava Rossii!“ [„Punk ist der Ruhm Russlands!“] In: Gr.Ob.Chroniki (1998). http://grob-hroniki.org/article/1998/art_1998-05-04a.html, letzter Zugriff: 28.10.2013.

Sonderegger, Ruth: Wie emanzipatorisch ist Habitus-Forschung? Zu Rancières Kritik an Bourdieus Theorie des Habitus. In: LiTheS 3 (07/2010), 18–39.

Son'kin, Viktor: Apokalipsis: včera, segodnja, zavtra. In: Russkij Žurnal (20.09.2001). http://old.russ.ru/krug/20010920_vs-pr.html, letzter Zugriff: 31.10.2013.

Sorokin, Vladimir/Šeptulin, Nikolaj: Razgovor o moskovskom konceptualizme, sostojavšijsja zimnim dekabr'skim večerom 2007 goda v podmoskovnom Vnukove |Ein Gespräch über den Moskauer Konzeptualismus, abgehalten an einem winterlichen Dezemberabend im Moskauer Vorort Vnukova]. In: Chudožestvennyj Žurnal 70 (12/2008). http://xz.gif.ru/numbers/70/sorokin-sheptunin/, letzter Zugriff: 05.12.2013.

Sperling, Valerie: Sex, Politics, and Putin: Political Legitimacy in Russia. Oxford 2015.

Spiegel Online: Merkel-Besuch in Russland: Putin nennt Pussy Riot antisemitisch (2012). http://www.spiegel.de/politik/ausland/russland-putin-nennt-pussy-riot-antisemitisch-a-867684.html, letzter Zugriff: 19.12.2012.

Spieker, Sven: Ekstasen der Kritik ohne Objekt: Zur verworfenen Moskauer Aktionskunst. In: Weitlaner 2001, 289–310.

Steiner, Barbara (Hg.): Lost Paradise: Positionen der 90er Jahre. München 1995.

Steinweg, Reiner: Lehrstück und episches Theater: Brechts Theorie und die theaterpädagogische Praxis. Frankfurt/Main 1995.

Stierle, Karlheinz/Warning, Rainer (Hg.): Das Ende: Figuren einer Denkform. München 1996.

Stomachin, Igor': Konceptualisty osoznanno ne edjat červej [Konzeptualisten essen bewusst keine Würmer]. In: Inostranec (26.1.1994). In: Kovalev 2007, 134.

Striedter, Jurij: Texte der russischen Formalisten. Bd. 1. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa. München 1969.

Sungatov, Nikita: Debjutnaja kniga molodogo poėta [Debüt eines jungen Dichters]. Moskva/Sankt-Peterburg. 2015.

Surmann, Rolf: Peanuts für den Holocaust. In: Konkret 11 (2008), 29–31.

Suslova, Evgenija: Svod masštaba [Die Krümmung des Maßstabs]. Moskva/Sankt-Peterburg 2013.

Syrnikov, Ėduard: Christos i revoljucija [Christus und die Revolution]. In: Limonka 213 (01/2003), 4. http://limonka.nbp-info.com/213_article_1226838909.html, letzter Zugriff: 11.09.2013.

Syrnikov, Ėduard: Krik monacha [Der Schrei des Mönchs]. In: Gluščenko 2005, 35–49.

Syrnikov, Ėduard: Monach [Der Mönch]. In: Prilepin (red.) 2012, 319–325.

Syrova, Marina: Delo No. 1 170–12 Prigovor [Urteil] (17.08.2012). In: Vikiteka. https://ru.wikisource.org/wiki/Приговор_по_делу_Pussy_Riot, letzter Zugriff: 12.12.2013.

Ševcov, Vasili: Cvety Negativa [Die Blumen des Negativen]. In: NG EX LIBRIS (01.06.2006). http://www.ng.ru/ng_exlibris/2006-06-01/6_prilepin.html, letzter Zugriff: 02.01.2014.

Šklovskij, Viktor: Material i stil' v romane L'va Tolstogo „Vojna i mir“ [Material und Stil in Lev Tolstojs Roman „Krieg und Frieden“]. Moskva 1928.

Šlagetter, Ivan: Nacional-Bol'ševizm – 2010 [Der Nationalbolschewismus im Jahr 2010]. In: Limonka 345 (07/2010). http://limonka.nbp-info.ru/345_article_1226841298.html, letzter Zugriff: 14.12.2013.

Šlengel, Vladislav [Władysław Szlengel]: Kontrataka [Gegenangriff]. In: Ostraja neobchodimost' bor'by. Moskva 2010, 41–43.

Štern, Ljudmila: Brodskij: Osja, Iosif, Joseph. Moskau 2001.

Štraus, Antonina: Problema liričeskogo geroja v sovremennoj poėzii: novye tendencii 1990-x – 2000-x godov [Das Problem des lyrischen Helden in der zeitgenössischen Lyrik: Neue Tendenzen der 1990er und 2000er Jahre]. [Dissertacija kandidata… filologičeskich nauk.] Perm' 2009.

Švarcman, Michail: Iz zapisnych knižek. In: Barabanov 2005, 29–73.

Tarasov, Aleksandr u.a.: Levye v Rossii: ot umerennych do ėkstremistov [Linke in Russland: Von den gemäßigten bis zu den Extremisten]. Moskva 1997.

[Tarasov 1999a]: Tarasov, Aleksandr: Situacionistskij internacional [Die Situationistische Internationale]. In: Chudožestvennyj žurnal 24 (1999), 35–37.

[Tarasov 1999b]: Tarasov, Aleksandr: Situacionisty i gorod [Die Situationisten und die Stadt]. In: Chudožestvennyj žurnal 24 (1999), 28–30.

Tarasov, Aleksandr: Linke in Russland. In: Gegner: Monatsunabhängige Zeitschrift gegen Politik aus Berlin 13. (10/2002–02/2003), 34–38.

Taratorin, Dmitrij: Ėduard Limonov: „Tjur'ma približaet k Bogu“ [„Das Gefängnis nähert an Gott an“] In: Novye izvestija (04.02.2004). http://www.newizv.ru/society/2004-02-04/4410-eduard-limonov.html, letzter Zugriff: 07.05.2013.

Theweleit, Klaus: Männerphantasien. Reinbek bei Hamburg 1980.

Tholen, Georg/Weber, Elisabeth (Hg.): Das Vergessen(e): Anamnesen des Undarstellbaren. Wien 1997.

Thompson, Nato (Hg.): Living as Form: Socially Engaged Art from 1991–2011. New York 2012.

Thorne, Sam/Vilenskij, Dmitrij: Interview o istorii ŠVIČD [Interview über die Geschichte der ŠVIČD]. In: Vilenskij 2016, 14–15 und 18–25.

Tilly, Charles: Regimes and Repertoire. Chicago 2006.

https://doi.org/10.7788/9783412508364

Tjul'kin, Oleg: Blistatel'nyj Marinetti [Der glanzvolle Marinetti]. In: Limonka 196 (04/1996), [Seitenzahl unbekannt]. http://limonka.nbp-info.ru/036_article_1226837561.html, letzter Zugriff: 20.12.2013.

Tjurin, Vladimir: Kak s takimi rabotat' – ne ponimaju [Wie man mit solchen zusammenarbeiten kann, das kann ich nicht verstehen]. In: Prilepin (red.) 2012, 329–333.

[Tjurin 2012a]: Tjurin, Vladimir: Molodežnaja zėkpolitika. In: Prilepin (red.) 2012, 326–329.

Tolokonnikova, Nadežda: Gruppa „Vojna" v akcii „Doroga-kormilica": Bespredel mentovskich semej [Die Gruppe „Vojna" in der Aktion „Die Straße, unser Ernährer": Die Willkür der Bullen-Familien]. In: Rabočij žurnal aktivistki gruppy „Vojna" Nadi Tolokno (12.09.2011). http://wisegizmo.livejournal.com/70625.html, letzter Zugriff: 10.12.2013.

Tolstova, Anna: Ničego „aktual'nogo" v sovremennom mire bol'še net [Es gibt in der gegenwärtigen Welt nichts mehr „Aktuelles"] . In: Kommersant" vlast': eženedel'nyj analitičeskij žurnal 7 (911) (21.02.2011). http://www.kommersant.ru/doc/1580687, letzter Zugriff: 24.04.2013.

Toporova, A. [unbek.] „Nacboly" v Sankt-Peterburge [Nationalbolschewisten in Sankt Petersburg]. In: Molodežnye dviženija i subkul'tury Sankt-Peterburga (1999). http://www.subculture.narod.ru/texts/book2/toporova.htm, letzter Zugriff: 03.12.2013.

Tov. Vjačeslav [Pseud.]: V Rossiju nužno s ljubov'ju [Nach Russland muss man mit Liebesgrüßen]. In: Limonka 315 (03/2007), 3. http://limonka.nbp-info.ru/315_article_1174553539.html, letzter Zugriff: 20.12.2013.

Tumanov, Grigorij: Pank vprok: Pussy Riot stali istočnikom čužich dochodov [Der Punk schlug an: Pussy Riot wurde zur Quelle fremder Einnahmen]. In: Kommersant".ru (02.11.2012). http://www.kommersant.ru/doc/2058268, letzter Zugriff: 12.12.2013.

Tupikin, Vlad: Vse cveta protiv koričnevogo [Alle Farben gegen Braun]. (1996). http://spb-anarchists.anho.org/rk08-09.htm, letzter Zugriff: 17.12.2013.

Tupikin, Vlad: Pussy Riot udelyvajut metro [Pussy Riot erledigt die Metro]. In: Siburbia (16.11.2011). http://siburbia.ru/columns/pussy-riot-udelyivayut-metro/, letzter Zugriff: 11.12.2013.

Tupicyn, Viktor: Bėtmen i Džoker: termidor telesnosti [Batman und Joker: Der Thermidor der Körperlichkeit]. In: Kommunal'nyj (post)modernizm: Russkoe Iskusstvo vtoroj poloviny XX veka. Moskva 1998, 197–206.

Turkina, Olesja: Iskusstvo Leningrada/Sankt-Peterburga 1980–1990–ch godov [Die Kunst Leningrads/Sankt-Petersburgs der 1980er bis 1990er Jahre]. Perechodnyj period. (Diss. ####). Sankt-Peterburga 1999.

Tynjanov, Jurij: Literaturnyj fakt./Literarisches Faktum. In: Striedter 1969, 392–430.

Udarova, Elizaveta (Red.): Russkaja sovetskaja ėstrada [Der russisch-sowjetische Schlager]. Tom 3: 1946–1977. Moskva 1981.

Umland, Andreas: Dugin kein Faschist? Eine Erwiderung an Professor A. James Gregor. In: Erwägen Wissen Ethik 15, 3 (2004), 424–426.

[Umland 2004a]: Umland, Andreas: Konzeptuelle Grundfragen vergleichender Rechtsextremismusforschung: Der Beitrag der Faschismustheorie Roger Griffins. In: Erwägen Wissen Ethik 15, 3 (2004), 355–357.

https://doi.org/10.7788/9783412508364

[Umland 2006a]: Umland, Andreas: Neue ideologische Fusionen im russischen Antidemokratismus: Westliche Konzepte, antiwestliche Doktrinen und das postsowjetische politische Spektrum. In: Backes/Jesse 2006, 371–406.

[Umland 2006b]: Umland, Andreas: Tri raznovidosti postsovetskogo fašizma: koncetual'nye i kontekstual'nye problemy integracii sovremennogo russkogo ul'tranacionalizma [Drei Varianten des postsowjetischen Faschismus: konzeptuelle und kontextuelle Probleme der Integration des zeitgenössischen russischen Ultranationalismus]. In: Verchovskij 2006, 223–263.

[Umland 2007a]: Umland, Andreas: Faschismus à la Dugin. In: Blätter für deutsche und internationale Politik 12 (2007), 1432–1435.

[Umland 2007b]: Umland, Andreas: Fašist li doktor Dugin? Nekotorye otvety Aleksandra Gel'eviča [Ist Doktor Dugin ein Faschist? Einige Antworten von Aleksandr Gel'evič]. In: Forum.msk.ru (20.07.2007). http://forum-msk.org/material/society/365031.html, letzter Zugriff: 18.12.2013.

Umland, Andreas: Stanet li „Edinaja Rossija" fašistkoj? [Wird „Einiges Russland" faschistisch?] In: Forum.msk.ru (22.03.2008). http://forum-msk.org/material/politic/455669.html, letzter Zugriff: 20.05.2013.

Urickij, Andrej: Revoljucija navsegda, ili Robkaja apologija rynka [Die immerwährende Revolution, oder eine vorsichtige Apologie des Marktes]. In: Novoe literaturnoe obozrenie 63 (2003). http://magazines.russ.ru/nlo/2003/64/uric12-pr.html, letzter Zugriff: 20.12.2013.

Verchovskij, Aleksandr (Hg.): Russkij nacionalizm: ideologija i nastroenie [Der russische Nationalismus: Ideologie und Verfassung]. Moskva 2006.

Vienet, René: Die Situationisten und die neuen Aktionsformen gegen Kunst und Politik. In: S.I. 2008, 242–247.

Vilenskij, Dmitrij: Theses on Self-Education. In: Chto Delat 14: Self-education (09/2006), 2.

Vilenskij, Dmitrij: Practicing Dialectics. In: Chto Delat 27: The Great Method (09/2009), 4–5.

Vilenskij, Dmitrij: Kritika‚ živogo romantičeskogo obrazca'. Kommentarij k vzaimootnošeniju novogo akcionizma i iskusstva v Rossii [Eine Kritik des lebendigen romantischen Musters: Ein Kommentar zum Wechselverhältnis des neuen Aktionismus und der Kunst in Russland]. In: Chudožestvennyj Žurnal 81 (2011). http://moscowartmagazine.com/issue/16/article/226, letzter Zugriff: 23.11.2017.

Vilenskij, Dmitrij: [Editorial] Chto Delat 35: Languages at/of the Border (2013). http://chtodelat.org/category/b8-newspapers/12-37/, letzter Zugriff: 14.01.2014.

Vilenskij, Dmitrij/Żmiewski: Fucking Winter Outside. In: Budrajtskijs u.a. 2013, 88–101.

Vinzavod: Press-reliz vystavki Verju. In: Vinzavod (2007). http://archive.li/zi2uF, letzter Zugriff: 23.11.2017.

Vodennikov, Dmitirj: Mužčiny tože mogut imitirovat' orgazm [Auch Männer können den Orgasmus vortäuschen]. Moskva 2002.

Volkov, Solomon: Dialogi s Iosifom Brodskim: literaturnye biografii [Dialoge mit Iosif Brodskij: Literarische Biographien]. Moskva 1998.

https://doi.org/10.7788/9783412508364

Volkova, Elena: PUSSY RIOT SCHOOL. Urok 6. Golgofa Pussy Riot. In: Grani.ru (15.08.2012). http://grani.ru/blogs/free/entries/199713.html, letzter Zugriff: 09.04.2013.

Volkova, Tat'jana: The Chronicles of Russian Activist Art. In: Weibel/Altay 2015, 515–530.

Volkova, Tat'jana: Chroniki aktivistskovo iskusstva v Rossii [Chronik der Aktivistischen Kunst in Russland]. In: Mitenko u.a. 2016, 10–58.

Voroncov, Dmitrij: Roždenie i boevoe kreščenie šturmovikov [Geburt und Feuertaufe der Sturmtruppen]. In: Limonka 127 (09–10/1999), [Seitenzahl unbekannt]. http://limonka.nbp-info.ru/127/shtur127.htm, letzter Zugriff 20.12.2013.

Voronkov, Dmitrij: Sud na ulice sovetskoj [Gerichtsprozess auf der Sowjetischen Straße]. In: Russkij fokus (17.02.2003). http://dokopost.ru/7/140, letzter Zugriff: 27.11.2011.

Vpered: Svobodnaja Palestina! Svobodnaja Moskva! [Freies Palästina! Freies Moskau!] In: Vpered (06.06.2010). http://vpered.org.ru/index.php?id=569&category=2, letzter Zugriff: 03.12.2012.

Vyshnevsky, Boris: Saint Petersburg versus Gazputinburg. In: Chtodelat news (16.10.2009). http://chtodelat.wordpress.com/2009/10/16/saint-petersburg-versus-gazputinburg/, letzter Zugriff: 29.11.2013.

Warsza, Joanna/Żmiewski, Artur (Hg.): Forget Fear. 7. Berlin Biennale. Köln 2012.

Weibel, Peter/Altay, Can (Hg.): Global Activism: Art and Conflict in 21st Century. London 2015.

Weigel, Sigrid: Und selbst im Kerker frei …! Schreiben im Gefängnis: Zur Theorie und Gattungsgeschichte der Gefängnisliteratur (1750–1933). Marburg/Lahn 1982.

Weigel, Sigrid: Schauplätze, Figuren, Umformungen: Zu Kontinuitäten und Unterscheidungen von Märtyrerkulten. In: Weigel, Sigrid (Hg.). Märtyrer-Porträts: Von Opfertod, Blutzeugen und heiligen Kriegern. München 2007, 11–37.

Weigel, Sigrid: Walter Benjamin: Die Kreatur, das Heilige, die Bilder. Frankfurt/Main 2008.

Weitlaner, Wolfgang: Wort. Bild. Kontext. Randbemerkungen zum Moskauer Post/Konzeptualismus. (CD-ROM). Salzburg 1999.

Weitlaner, Wolfgang (Hg): Kultur – Sprache – Ökonomie. (WSA-Sonderband 54). Wien 2001.

Willems, Joachim: Pussy Riots Punk-Gebet: Religion, Recht und Politik in Russland. Berlin 2013.

Wilson, Andrew: Virtual Politics: Faking Democracy in the Post-Soviet World. New Haven 2005.

Witte, Georg: „Kunst als Strafe für Kunst." Vom Eifer des Vollzugs im Moskauer Aktionismus." In: Koch 2003, 170–188.

Yurchak, Alexei: Everything Was Forever, Until It Was No More. Princeton, New Jersey 2006.

Yurchak, Alexei: Post-Post-Communist Sincerity: Pioneers, Cosmonauts, and Other Soviet Heroes Born Today. In: Lahusen/Solomon, 257-276.

Zagrebel'nyj, Michail: Ėduard Limonov. Char'kov 2010.

[Zagvozdina 2012b]: Zagvozdina, Dar'ja: Copyright ne zaščitit Pussy Riot [Das Copyright schützt Pussy Riot nicht. In: Gazeta.ru (12.11.2012). http://www.gazeta.ru/social/2012/11/12/4849421.shtml, letzter Zugriff: 12.12.2013.

[Zagvozdina 2012a]: Zagvozdina, Dar'ja: My vyšli zachvatyvat' ulicy [Wir gingen hinaus, die Straße zu erobern]. In: Gazeta.ru (27.02.2012). http://www.gazeta.ru/social/2012/02/27/4013957.shtml, letzter Zugriff: 11.12.2013.

Zahm, Oliver (u.a.): An Open Letter to the Art World. In: Čufer/Misiano 2000, 22–24.

Zapreščennoe iskusstvo: Grjaznye koncy. Mogutin [Dreckige Schwänze. Mogutin]. In: Zapreščennoe iskusstvo (1993). http://artprotest.org/index.php?option=com_content&view=article&id=3424&chtoto=1995-&catid=4&2011-03-04-14-58-14=&Itemid=4&ordering2=4, letzter Zugriff: 08.04.2013.

Zapreščennoe iskusstvo: Čečenskij uzel [Der tschetschenische Knoten]. Mogutin. In: Zapreščennoe iskusstvo (1995). http://artprotest.org/index.php?option=com_content&view=article&id=3430&chtoto=1995-q-q-&catid=4&2011-03-04-14-58-14=&Itemid=4&ordering2=4, letzter Zugriff: 08.04.2013.

Žarikov, Sergej: Paradigma Svastiki [Paradigma Hakenkreuz]: Sergej Žarikov meets The Letov Brothers. In: KontrKul'tUr'a 12, 4 (2001), 20–27. Text und Reproduktion auf Gr.Ob.Chroniki http://grob-hroniki.org/article/2001/art_2001-04-xxa.html, letzter Zugriff: 19.12.2013.

Žižek, Slavoj: Das Unbehagen in der Liberal-Demokratie. In: Heaven Sent 2, 5 (1992), 44–50.

Žižek, Slavoj: Das genießerische Gesetz. Metastasen des Genießens: Sechs erotisch-politische Versuche. Wien 1996, 145–166.

Žižek, Slavoj: Es gibt keinen Staat in Europa. [1993]. In: Arns 2003, 51.

[Žižek 2003a] Žižek, Slavoj: Warum sind Laibach und NSK keine Faschisten? In: Arns 2003, 49–50.

Žižek, Slavoj: Ein Plädoyer für die Intoleranz. Wien 2009.

[Žižek 2009a]: Žižek, Slavoj: Enjoy your nation as yourself! In: Back/Solomos 2009, 594–606.

Žižek, Slavoj: Totalitarismus: Fünf Interventionen zum Ge- oder Missbrauch eines Begriffs. Hamburg 2012.

Zav'jalov, Sergej: Sovetskie kantaty [Sowjetische Kantaten]. Moskva 2015.

Žvanija, Dmitrij: Put' chunvejbina [Der Weg eines Hóngwèibīng]. Sankt-Peterburg 2006.

6.2. Verzeichnis von Film- und Audiodokumenten[1]

Adol'f Gitler/Graždanaskaja oborona: Lečebnica/Koncert v Novosibirske [Heilanstalt/Konzert in Novosibirsk]. GrOb Records/Bull Terrier Records 2016.

1 Auf multimediale Webseiten mit substanziellen Texten, in die Filme oder andere Multimedia-Dateien eingebettet sind – also die Dokumentationen von den „Vojna"-Aktionen – wird in Kapitel 6.1. verwiesen.

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

[Anonym]: 1 maja 1994 – Letov, Limonov, Anpilov [1994, i.t.d. Videoaufnahmen. Privatarchiv Matthias Meindl].

Antipov, Sergej (ved.): Programma „A“: Egor Letov [Sendung „A“: Egor Letov]. RTR 1991.

Artpolitinfo.ru: Tri voprosa [Drei Fragen]. Igor' Garkavenko. In: YouTube (10.06.2010). http://www.youtube.com/watch?v=sRS03KhzBmM, letzter Zugriff: 31.12.2013.

Baskova, Svetlana (Reg.): Odno rešenie – soprotivlenie [Eine Lösung: Widerstand]. In: Svetlana Baskova (2011). http://baskova.com/films/pages/id_99, letzter Zugriff: 01.12.2013.

Baskova, Svetlana: Za Marksa/For Marx. Produzenten: Anatolij Osmolovskij, Andrej Sil'vestrov, Gleb Alejnikov 2013.

Choreva, Elena (Reg. u.a.): Zima, uchodi!/Winter, Go Away! Rossija/Russia: Marina Rabežkina Studio, Schule des Dokumentarfilms und -theaters, Sankt Petersburg 2012.

Chto Delat: Builders/Stroiteli. In: Chto delat (2005). http://chtodelat.org/category/b8-films/v_3/fa_5/, letzter Zugriff: 14.01.2014.

Chto Delat: Angry Sandwich People or in Praise of Dialectic [sic!]/Chvala dialektike. In: Chto delat 11 (2006). http://chtodelat.org/category/b8-newspapers/12-63/, letzter Zugriff 12.01.2013.

Chto Delat: Perestroika Songspiel. Chto Delat 19: Experience of Perestroika. Chto delat 19 (2008). http://chtodelat.org/category/b8-newspapers/12-51/, letzter Zugriff: 12.01.2013.

Chto Delat: Partisan Songspiel: A Belgrade Story. In: Chto delat/Jeremić, Vladan. Special issue: Transnational Justice. (2009) http://chtodelat.org/category/b8-newspapers/12-49/, letzter Zugriff: 12.01.2013.

Chto Delat: Tower Songspiel. In: Chtodelat news (31.05.2010). http://chtodelat.wordpress.com/2010/05/31/the-tower-a-songspiel/, letzter Zugriff: 12.01.2013.

Chto Delat: The Museum Songspiel: The Netherlands 20XX. In: Chto delat (2011). http://chtodelat.org/category/b8-films/v_3/fa_3_1/, letzter Zugriff 12.01.2013.

[Chto Delat 2013a]: A Border Musical: Trailer. In: Chto Delat Selected Works (2013). http://www.kow-berlin.info/artists/workgroups/chto_delat/CC2F8B2A15608A8AD7324E2B8C4562F5, letzter Zugriff: 12.01.2013.

[Chto Delat 2013a]: Chto Delat: A Border Musical. 2013. [Rezensionsexemplar; Vertrieb: KOW-Galerie, Brunnenstraße, Berlin].

Chto Delat: The Excluded. In a Moment of Danger (2014). https://chtodelat.org/b8-films/6560/, letzter Zugriff: 20.2.2017

Chto Delat: Four Seasons of Zombie (2017).

Factory of Found Clothes: Three Mothers and a Chorus. In: Chto delat. Special Issue: Becoming a Mother (2007). http://chtodelat.org/category/b8-newspapers/12-56/, letzter Zugriff 14.01.2014.

Fond sovremennogo iskusstva: Ė.T.I. + RADEK. [DVD-Video]. Moskva 2003.

Gogol's Wives: Pussy vs. Putin. Russland 2013.

Grjazev, Andrej (Reg.): Zavtra/ Tomorrow. Russland: Andrej Grjazev, 2012.

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

Gruppa Arkadij Koc: Bez ljubvi ničego ne polučitsja [Ohne Liebe kann man nichts erreichen]. In: YouTube (17.12.2011). http://www.youtube.com/watch?v=pFYLYTUxu4U, letzter Zugriff: 02.12.2013.

Gruppa Arkadij Koc: Pesn' proletariev [Proletarierlied]. In: YouTube (08.06.2012). http://www.youtube.com/watch?v=s2gM80ADahI, letzter Zugriff: 19.11.2013.

[Gruppa Arkadij Koc 2012a]: Gruppa Arkadij Koc: Prezident. In: YouTube (03.03.2012). http://www.youtube.com/watch?v=RfejMYA0uTE, letzter Zugriff: 19.11.2013.

Gruppa Arkadij Koc: „Bella Ciao." In: YouTube (07.11.2013). http://www.youtube.com/watch?v=WSSSksZLMEw, letzter Zugriff: 19.11.2013.

[Gruppa Arkadij Koc 2013a]: Gruppa Arkadij Koc: S kem ty zaodno? [Which Side Are You On]. In: YouTube (05.04.2013). http://www.youtube.com/watch?v=PjPuibbgQXs, letzter Zugriff: 19.11.2013.

Gruppa Arkadij Koc/Čiženkov, Vlad: Steny (v avtozake) [Mauern (Im Gefängnistransporter)]. In: YouTube (20.04.2012) https://www.youtube.com/watch?v=I3X36Xqd9cw, letzter Zugriff: 19.11.2013.

Kulik, Oleg: Curator and Expositioner: Selected Projects 1991–1993. Moscow: TV-Galereja 2003.

Laboratorija poėtičeskogo akcionizma: Mnogo bukov. Prostranstvennaja kompozicija v lesu [Viele Buchstaben. Eine räumliche Komposition im Wald]. In: Laboratorija poėtičeskogo akcionizma (26.10.2010). https://poetryactionism.wordpress.com/много-буков-пространственная-композ/, letzter Zugriff: 19.11.2013.

Letov, Egor: Rodina [Heimat]. In: Solncevorot/Lunnyj perevorot [Sonnwende/Mondwende]. [CD]. 1993.

Mamontov, Arkadij (Prod.): Provokatory. Special'nyj korrespondent [Provokateure, Sonderkorrespondent]. (24.04.2012). In: Rossija 1 (01:20:16). http://www.youtube.com/watch?v=1WUZP0-ddfw, letzter Zugriff: 11.12.2013.

[Mamontov 2012a]: Mamontov, Arkadij (Prod.): Provokatory 2. Special'nyj korrespondent. (11.09.2012). In: Rossija 1 (01:09:45). http://www.youtube.com/watch?v=z0oHHEtcMdM, letzter Zugrff: 12.12.2013.

Markov, Aleksandr: Novaja social'naja poėzija: literaturovedčeskij ili iskusstvovedčeskij termin [Die Neue Soziale Poesie: der literatur- und kunstwissenschaftliche Begriff]. Vortrag auf der Konferenz „Rol' iskusstva v ėpochu social'no-političeskich izmenenij" [„Die Rolle der Kunst in einer Epoche sozialpolitischen Wandels"], (RGGU, 25.12.2015). https://www.youtube.com/watch?v=2r-FhF2XRWI, letzter Zugriff: 20.07.2016.

Os'minkin, Roman: Techno-Poėzija [Techno-Lyrik]. Moskva/Peterburg: kraft [Audio-CD]. 2013.

[Os'minkin 2013a]: Os'minkin, Roman: Maloletka [Minderjährige]. In: Osmi'nkin 2013, Track 4.

[Os'minkin 2013b]: Os'minkin, Roman: Kupčino. In: Osmi'nkin 2013, Track 6.

[Os'minkin 2013c]: Os'minkin, Roman: Russkij russkomu [Der Russe dem Russen]. In: Osmi'nkin 2013, Track 8.

[Os'minkin 2013e]: Os'minkin, Roman: Kommunizm ne ideal [Kommunismus ist kein Ideal]. (Poesie-Musik-Video). In: YouTube (29.03.2013). http://www.youtube.com/watch?v=ygb_skkVPPg, letzter Zugriff: 11.11.2013.

Ovčinnikova, Julija: Rossijskij Akcionizm: 1990–2000 [Russian Actionism: 1990–2000]. [DVD]. Moskva: Art via Video. Unveröffentlichte Beilage zu Kovalev 2007. [Privatarchiv Matthias Meindl]

Pawlikowski, Pawel (Reg.): Serbian Epics. UK: BBC 1992.

Polunina, Alena (Reg.): Revoljucija, kotoroj ne bylo [The Revolution that wasn't]. Estland, Finnland, Russland 2008.

Ren-TV: „Vojna" ebetsja za naslednika medvežonka [„Vojna" fickt für den Nachfolger des Bärchens]. In: S.S.S.R. Sluchi. Skandaly. Sensacii. Rassledovanija [Gerüchte, Sensationen, Recherchen]. In: YouTube (18.04.2008). http://www.youtube.com/watch?v=BstpfQuQzuw, letzter Zugriff: 10.12.2013.

Smirnova, Avdot'ja/Tolstaja, Tat'jana (ved.): Škola zloslovija: Kirill Medvedev [Die Schule des Lästerns: Kirill Medvedev]. In: Rossija: NTV (26.05.2013).

Spieker, Sven: The Didactics of Chto delat. Vortrag im Rahmen der Reihe WissenschaftLiteratur des Instituts für Slawistik der Humboldt-Universität zu Berlin (20.11.2013). [Audio-Aufzeichnung, Privatarchiv Matthias Meindl]

Vilenskij, Dmitrij (Reg.): Konvejer [Fließband]. In: Chto delat 3: Osvoboždenie (ot) truda [Die Befreiung (von) der Arbeit] (2003). http://chtodelat.org/category/b8-newspapers/12-72/, letzter Zugriff: 01.12.2013.

[Vilenskij 2008]: Vilenskij, Dmitrij (Reg.): Chronicles of Perestroika/Chroniki Perestrojki. In: *Chto Delat* 19 (2008): *Experience of Perestroika.* https://chtodelat.org/b8-newspapers/12-51/video-film-perestroika-songspiel/, letzter Zugriff: 7. 2.2017.

Vilenskij, Dmitrij (Reg.): Vremja govorit'! (Intervencija na vastavku) [Zeit zu sprechen! (Intervention auf einer Ausstellung)]. In: Laboratorija poėtičeskogo akcionizma (2009). http://poetryactionism.wordpress.com/время-говорить-интервенция-на-выстав/, letzter Zugriff: 29.11.2013.

Vojna 2009: Vystuplenie v Tagansom rajonnom sude/Cock in the Ass [Auftritt im Taganer Bezirksgericht/ Cock in the Ass]. In: Blog of the Voina Group Ideologist & Artist Alex Plutser-Sarno: Actions, Performances, Installations (14.06.2009). http://plucer.livejournal.com/tag/%22Хуй%20в%20очко%21, letzter Zugriff: 17.11.2012.

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

6.3. Abbildungsverzeichnis

6.4. Verzeichnis der Audio- und audiovisuellen Dateien

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

Tabellen

Autor	Werktitel	Verlag	Auflage Anzahl	Erste Auflage	Auflagenhöhe (Summe)
Kirill Medvedev	Žit' dolgo umeret' molodym	SMI / translit (kraft)	1	2011	500
Roman Osminkin	Tovariš-Slovo	SMI / translit (kraft)	1	2013	500
Keti Čuchrov	Prosto ljudi	SMI / translit (kraft)	2	2011	1000
Zachar Prilepin	Limonka v tjur'mu	Centrpoligraf	1	2012	5000
Ėduard Limonov	Drugaja Rossija	Ul'tra.Kul'tura, Centrpoligraf	2	2003	13000
Ėduard Limonov	Po tjur'mam	Ad Marginem	1	2004	15000
Andrej Bitov	*Imperija v četyrëch izmerenijach I (Tetralogie + Einzelausgaben)*	*Folio / Ast, Fortuna limited, Amfora*	*3*	*1996*	*15500*
Zachar Prilepin	Patologii	Andreevskij flag, Ad Marginem, Ast / Astrel'	7	2005	26200
Zachar Prilepin	San'kja	Ad Marginem, Ast / Astrel'	8	2006	51200
Vladimir Sorokin	*Goluboe Salo*	*Ad Marginem, Ast*	*5*	*2002*	*61500*
Ljudmilla Ulickaja	*Zelenyj šater*	*Ėksmo*	*3*	*2010*	*129000*
Dar'ja Doncova	*Šest' sotok dlja Robinzona*	*Ėksmo*	*2*	*2012*	*378000*
Sergej Luk'janenko	*Nočnoj dozor*	*Labirint, Ast / Astrel', ACT*	*6*	*1998*	*422120*

Tab. 1: Literatur. Diese Tabelle soll Hinweise auf die Popularität der behandelten Autoren geben. Alle Angaben sind von *ozon.ru*, einem mit *Amazon* vergleichbaren Online-Versand für Bücher und andere Medien (Stand: 12. 10. 2016), außer die Angaben zur „kraft"-Serie, die direkt vom Verlag eingeholt wurden. Die Zahlen geben Hinweise auf die Popularität der jeweiligen Autoren im Vergleich zueinander, jedoch nicht Aufschluss über die absoluten Leserzahlen. Aufgrund des Zusammenbruchs der Distributionsstrukturen in den 1990er Jahren sind Russen in allen Schichten und Altersklassen gewohnt, Literatur auf digitalen Geräten zu lesen, und zwar oft in Raubkopien. Inwiefern sich die Berücksichtigung der digitalen Konsumtion auf die Relationen, wie sie sich hier darstellen, auswirken würden, ist unklar. Die kursiven Einträge beziehen sich auf hier nicht behandelte, bekannte Autoren, die dem Leser als Vergleichsgrößen dienen mögen. Die Kriminalautorin Doncova erreicht dabei mit zwei Auflagen eines Buches (Hardcover und Paperback) fast die Auflage von Luk'janenkos Science-Fiction Klassikers *Nočnoj dozor*. Mit mehreren Millionen verkauften Exemplaren führt Doncova die Bestsellerlisten an (s. Schmid 2015, 309 ff.). Hardcover und Paperback wurden separat als Auflagen gezählt.

Gruppe	Titel	Plattform	Release	views 2014	views 2016	Zuwachs	likes	don't likes	comments
Gruppa Arkadij Koc	Arkadij Koc – Prezident (Lied auf Text von A. Brener)	you tube	03.03.2012	2037	2451	20.3 %	22	2	1
Chto Delat	Perestroika Songspiel	vimeo	03.10.2009	2697	3396	25.9 %	8		0
Chto Delat/ F.N.O.	Three Mothers and a Chorus	vimeo	20.08.2010	2926	3661	25.1 %	3		0
Gruppa Arkadij Koc	Bez ljubvi ničego ne polučitsja gruppa arkadij koc (Lied auf Text von A. Brener)	you tube	17.12.2011	5057	6570	29.9 %	74	3	3
Chto Delat	Partisan Songspiel	vimeo	26.09.2009	5716	6566	14.9 %	24		2
Gruppa Arkadij Koc/ Vlad Chiženkov	Gruppa Arkadij Koc – Steny (v avtozake) (Gesang in Gefängnistransporter)	you tube	20.04.2012	29595			401	20	69
Chto Delat	Tower Songspiel	vimeo	29.05.2010	31500	32600	3.5 %	52		11
Gruppa Vojna	Pomog rebenku – pomog strane (umgeworfenes Polizeiauto)	you tube	18.12.2012	94786	95794	1.1 %	281	92	116
Gruppa Vojna	Litejnyj most vstal na FSB (Schwanz in Gefangenschaft beim FSB)	you tube	15.06.2010	183101			423	83	176
Pussy Riot	Devčonki iz PUSSY RIOT zachvatyvajut transport (Konzerte in ÖV – Leg den Pflasterstein frei!)	you tube	06.11.2011	297307	311911	4.9 %	1472	1129	568
Gruppa Vojna	Lenja Ëbnutyj – naš prezident (Blaue Eimer)	you tube	22.05.2010	307867			1455	113	149
Gruppa Vojna	Chudožniki ebut FSB chuem (Schwanz in Gefangenschaft beim FSB)	you tube	19.06.2010		378610		1262	53	141
Pussy Riot	Pussy Riot na Krasnoj ploščadi – pesnja „Putin zassal" (Konzert auf Rotem Platz)	you tube	20.01.2012	1000114	1016713	1.7 %	5013	8468	2195
Pussy Riot	Pank Moleben „Bogorodica, Putina progoni" Pussy Riot v Chrame (Punk-Gebet)	you tube	21.02.2012	2743539	3127256	14.0 %	19617	21262	22252

Tab. 2: Internetclips / Filme. Diese Tabelle gibt Hinweise auf die Popularität behandelter Clips und Filme. Die Zahlen vor allem von „Vojna", und hier insbesondere der Aktion *Schwanz in Gefangenschaft beim FSB*, sind mit Vorsicht zu genießen, weil hier durch viele Kopien ein Wildwuchs entsteht, und die Zahl der *views* der populären Aktionen somit eigentlich höher ist. Dies ist auch – aber weit weniger – bei Pussy Riot der Fall. Hier gibt es stets eine identifizierbare, am meisten angeklickte Urfassung des Users „Garadža Matveeva". Auffällig ist, dass Chto Delat die distinguiertere Plattform *Vimeo* für die Präsentation ihrer Clips und Filme verwendet. Von Vorteil sind hier für den Produzenten des Materials, bzw. den, der es einstellt, unter anderem bessere statistische Tools zur Einsicht in die Rezeption seines Materials. Diese Statistiken zeigen im Falle der Songspiele von Chto Delat, dass sie viel von anderen internationalen Plattformen, in welche die *Vimeo*-Clips eingebettet sind, aufgerufen werden. Diese Plattformen gehören oft anderen (nicht-russischen) Kulturkreisen an (Amerika, an erster Stelle, aber auch Lateinamerika, Ex-Jugoslawien, Westeuropa). Es gibt die Songspiele meist noch in einer weiteren Fassung mit spanischen Untertiteln. Es fällt auf, dass die Clips von Chto Delat und Arkadij Koc besonders hohe Zuwachsraten an Zuschauern haben (lange Rezeptionszyklen), indes insgesamt nur einen Bruchteil der Zuschauer der spektakuläreren Aktionen von „Vojna" und Pussy Riot erreichen. Von deren Aktionen werden indes nur wenige, ikonische Clips weiter stark – im Verhältnis zur Zahl der *views* – nachgefragt. Die Zahlen wurden am 26. 1. 2014 und am 11. 10. 2016 erhoben.

Personenregister

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

https://doi.org/10.7788/9783412508364

https://doi.org/10.7788/9783412508364 | CC BY-NC 4.0

https://doi.org/10.7788/9783412508364

Abbildungen



Abb. 1a Artem Loskutov: *Čudesnoe obretenie ikony Pussy Riot (Die wunderbare Auffindung der Pussy-Riot-Ikone)*, Novosibirsk, 12. März 2012

https://doi.org/10.7788/9783412508364



Abb. 1b Lidija Cechmistrenko: *Ikona Pussy Riot (Pussy Riot Ikone)*, Post im Blog von Anton Nikolaev vom 9. März 2012



Abb. 2 Anatolij Osmolovskij: *Zastavim vlast‘ dumat‘ (Wir werden die Machthaber zum Denken zwingen)*, Bild [nicht verwendet] für Plakat von der Ausstellung Situacija dlja PDS (Eine Situation für die PDS, 1995)



Abb. 3 Die Aktion *Ė.T.I.-Text* oder auch *Chuj na krasnoj ploščadin* der Gruppe Ė. T. I. 18. April 1991



Abb. 4 Die Aktion *Chuj v PLENu u FSB (Schwanz in Gefangenschaft beim FSB)* der Gruppe „Vojna", Litejnyj-Brücke, Sankt Petersburg, 14. Juni 2010

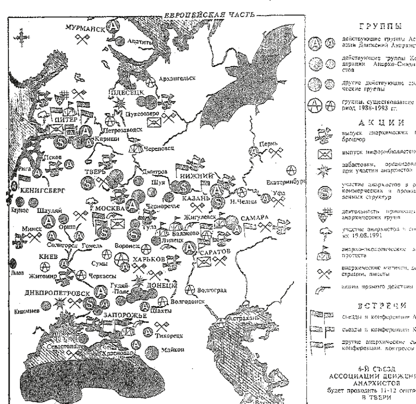

НОВЫЙ СВѢТЪ

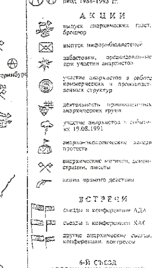
Анархия мать порядка

Питерская Анархическая газета

4(27) ЛЕТО 1993 МАРГИНАЛЬНО-АНАРХИЧЕСКИЕ КОНТР-ИНИЦИАТИВЫ

АНАРХИЧЕСКОЕ ДВИЖЕНИЕ В ПЕРИОД РАСПАДА СОЮЗА




ГРУППЫ

АКЦИИ

ВСТРЕЧИ

6-Й СЪЕЗД АССОЦИАЦИИ ДВИЖЕНИЙ АНАРХИСТОВ будет проходить 11-12 сентября в ТВЕРИ

Abb. 5 Titelblatt der Petersburger anarchistischen Zeitung *Novyj svet* (Sommer 1993) mit einer Karte, die „Die anarchistische Bewegung in der Periode des Zerfalls der Sowjetunion“ räumlich abbildet.

Abb. 6 Die Aktion *Ne chlebom edinym (Nicht vom Brot allein)*, organisiert von Jurij Šabel’nikov, 7. Nov. 1997



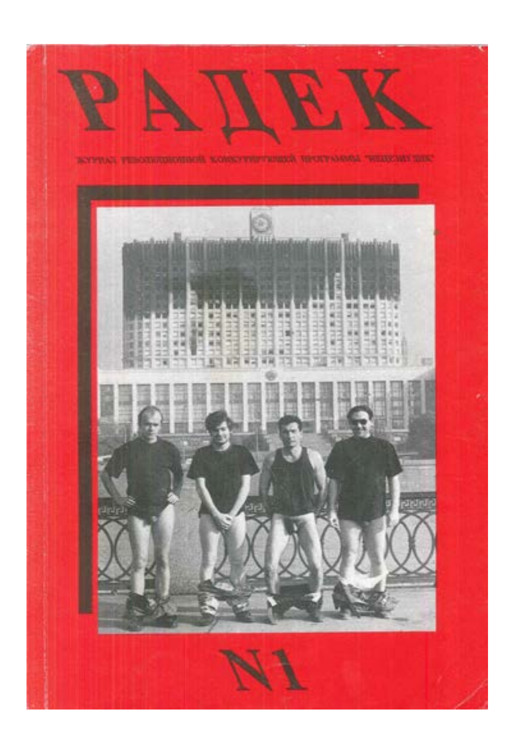
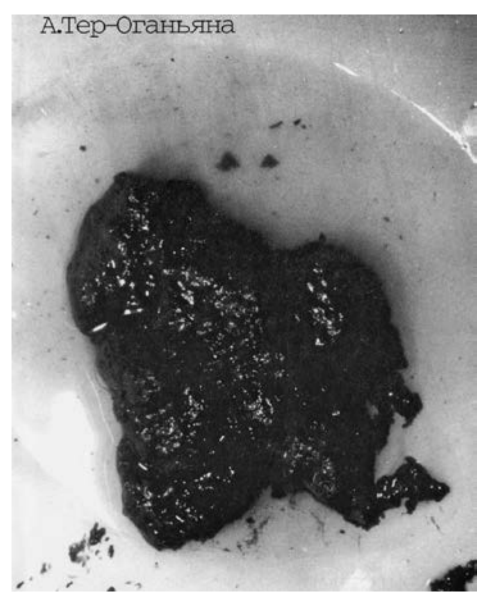


Abb. 7 Die Aktion *Pozor 7 oktjabrja (Die Schande des 7. Oktobers)*, Gruppa RADEK am 20. Oktober 1993 vor dem Weißen Haus, RADEK N1, Umschlag, vorne.



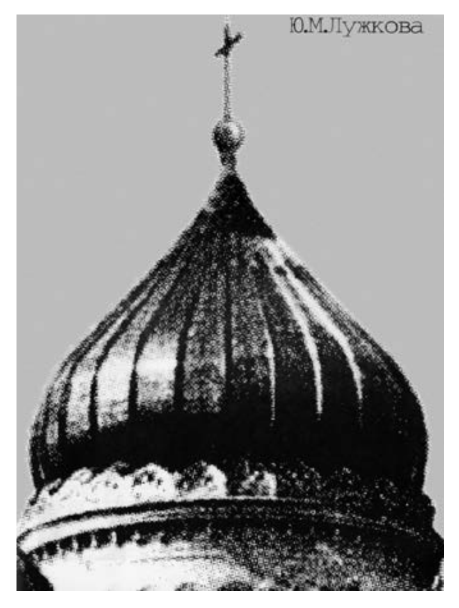


Abb. 8a u. b Auswahl aus Serie „Editor's shit", RADEK № 2 (1999), 110–117, hier: 113 („A.Ter-Ogan'jana") und 117 (Ju. M. Lužkova)



Abb. 9 *Naš chuj – vaše očko (Unser Schwanz – Euer Arschloch)*. Die Konzert-Aktion der Gruppe „Vojna“ im Taganskij-Gericht am 29. Mai 2009 anlässlich des Prozesses gegen die Ausstellung *Verbotene Kunst* aus der Feder von Viktorija Lomasko. In der Sprechblase: „Alle Bullen sind Missgeburten – denkt daran.“



Abb. 10a *Punk-Gebet* von Pussy Riot am 21. Febr. 2012 auf dem Ambo der Christ-Erlöser-Kathedrale.



Abb. 10b *Zolotoj avtoportret (Goldenes Selbstporträt)* von Anatolij Osmolovskij, überlebensgroße Skulptur, mit Bildern von radikalen Kunstaktionen *(Ė. T. I.-Text, Punk-Gebet)* beklebt, Ausstellung *Parallel Convergences* (zusammen mit Pawel Althamer) im Casa dei Tre Oci, Begleitprogramm zur Biennale 2013, Venedig



Abb. 11 Das Mitglied der Neuen Akademie Vladislav Mamyšev-Monro trieb im Sommer 1999 als Adolf Hilter in Voronež sein Unwesen, angeblich mit Leibwächter und geladener Pistole.



Abb. 12 Aleksej Cvetkov. *Drugie znaki (Andere Zeichen)*. Katalog der Ausstellung *Antifaschismus & Anti-Antifaschismus*, Zentrum für Zeitgenössische Kunst, 1996.



Abb. 13 Limonov und Egor Letov auf der Moskauer Maidemonstration 1994.

https://doi.org/10.7788/9783412508364



Abb. 14a „Falscher Soldat!“: Ėduard Limonov als Freiwilliger in der Serbischen Republik Krajina 1993.

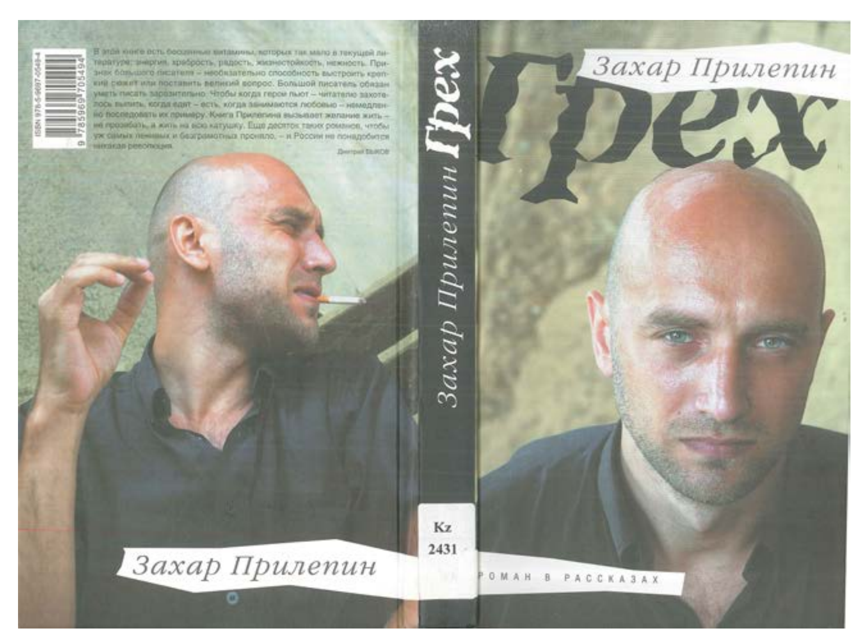


Abb. 14b „Richtiger Soldat!“: Zachar Prilepin, Umschlag von *Grech: roman v rasskazach (Schuld: Ein Roman in Erzählungen*, 2007)



Abb. 15 Blatt aus Dmitrij Prigovs Serie *Gazety (Zeitungen)*, 1991, Tinte, Acrylfarbe, Kugelschreiber

НЕ С КЕМ?
НИ С КЕМ!
ПРОТИВ ВСЕХ ПАРТИЙ!

ВНЕПРАВИТЕЛЬСТВЕННАЯ КОНТРОЛЬНАЯ КОМИССИЯ И ЖУРНАЛ "РАДЕК" НАЧИНАЮТ КАМПАНИЮ "ПРОТИВ ВСЕХ ПАРТИЙ"

Abb. 16 „Mit niemandem? Mit niemandem! Gegen alle Parteien!“ Plakat der Regierungsunabhängigen Kontrollkommission, 1999, *RADEK* № 2 [Nr. 3], Einband vorne, Innenseite



Abb. 17a Verhaftung von Kirill Medvedev am 19. April 2012 im Hof des Taganskij-Gerichts



Abb. 17b *Arkadij Koc singt Steny ruchnut!* (Wenn die Mauern fallen) im Gefängnistransporter, Still aus dem Film von Vlad Čiženkov.



Abb. 18 Setfoto vom *Tower Songspiel* (2010) von Chto Delat



Abb. 19 Eine Übung in ‚körperlicher Solidarität' in Rosas Haus der Kultur

https://doi.org/10.7788/9783412508364



Abb. 20a Viktor Popkov: *Die Erbauer von Bratsk* (1960)



Abb. 20b Chto Delat: *Builders* (2004). Filmstill



Abb. 21 Chto Delat: *Angry Sandwich People, or, In Praise of Dialectics* (2006), Slide